

MÁSTER EN MÚSICA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA
DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



TRABAJO FIN DE MÁSTER
CURSO 2016-2017

**La construcción del concepto de post-rock en
España (1995-2001): el caso de Manta Ray**

Ugo Fellone

Tutores: Julio C. Arce Bueno
Ruth Piquer Sanclemente

Índice

1. Introducción.....	5
1.1. Justificación.....	5
1.2. Objetivos.....	7
1.3. Estado de la cuestión.....	7
1.4. Marco teórico.....	10
1.5. Fuentes y metodología.....	14
2. Exégesis y proyección del término post-rock: de Simon Reynolds a la prensa española.....	16
2.1. Análisis de las definiciones de Simon Reynolds.....	16
2.2. Llegada del término a España.....	19
3. La construcción del concepto de post-rock a través de Manta Ray.....	22
3.1. Primeras referencias: <i>Manta Ray</i> (1996).....	22
3.2. Producción musical del grupo ante el declive del término (1997).....	33
3.3. La vinculación definitiva al post-rock: <i>Pequeñas puertas que se abren y pequeñas puertas que se cierran</i> (1998-1999).....	36
3.4. La consolidación y redefinición del término: <i>Esperanza</i> (2000).....	44
3.5. Conexión con el post-rock desde <i>Estratexa</i> (2003) a la actualidad.....	49
4. Conclusiones.....	51
5. Bibliografía.....	54
6. Anexos.....	56
6.1. Anexo I. Entrevista a José Luis García.....	56
6.2. Anexo II. Entrevista a Jesús Llorente.....	60
6.3. Anexo III. Entrevista a Joan Pons.....	62
6.4. Anexo IV. Entrevista a Julio Ruiz.....	63
6.5. Anexo V. Guía para el audio de la entrevista de Frank Rudow.....	64
6.6. Anexo VI. Contenido del CD.....	65

1. Introducción

No es fácil etiquetar la música de Manta Ray, pero tal vez la denominación más certera sería aquello de post-rock, un término acuñado en 1994 por el perspicaz crítico musical Simon Reynolds para definir una forma de reinterpretar los instrumentos tradicionales del rock con fines no *rockeros*, que a su vez se fundía con géneros más complejos como el *krautrock*, el jazz, la música de bandas sonoras, la instrumental, el minimalismo o la electrónica, características que están presentes en la obra de los gijoneses. Lo mejor de la etiqueta era su polivalencia, pues igual servía para definir a Mogwai que a Stereolab, a Sigur Rós que a Tortoise¹.

Nos parece una falta de educación que se pueda hablar sin ningún tipo de complejos de otras etiquetas (respetables) como psicodelia, *after punk*, *power pop*... y no de post-rock. Nos gusta la etiqueta “post”, es muy de fin de milenio [...]. Lo que no me gusta de la palabra es su uso pedante, dándole un carácter intelectual... ¡yo ni siquiera tengo carrera! Post-rock para nosotros es salirse de los esquemas clásicos de la canción de rock, cosa que nosotros tratamos de hacer.

Nacho Álvarez (bajista de Manta Ray)².

1.1. Justificación

En 1993, el crítico británico Simon Reynolds acuñó uno de los términos musicales más controvertidos del último cuarto de siglo: post-rock³. Aunque no tardó en escribir varios artículos en los que reflexionaba sobre su significado, en cuanto otros periodistas comenzaron a utilizarlo su sentido fue mutando, llegando a ser rechazado por Reynolds en fecha tan temprana como 1997⁴. La transformación de este término proseguiría posteriormente, hasta el punto de que gran parte de lo que en un primer momento fue considerado como post-rock parece no tener casi ningún rasgo en común con los grupos que hoy día se incluyen bajo la etiqueta. El proceso por el cual el significado de esta expresión fue cambiando aún no ha sido abordado de manera sistemática, lo cual ha hecho sumamente difícil poder establecer una historia sobre este género musical sin incurrir en omisiones y discontinuidades.

Hoy en día el término está condicionado por una serie de grupos que adquirieron éxito entre finales de los noventa y los primeros años de la década del 2000. Entre ellos destacan fundamentalmente Mogwai, Sigur Rós y Godspeed You! Black Emperor. Según una serie de rasgos compartidos por ellos el post-rock se entiende como cierto tipo de rock predominantemente

1 CEZÓN DOMÍNGUEZ, José. “Manta Ray resucitará por una noche en el aniversario de La Plaza”. *El comercio.es*, 8 de diciembre de 2012: <http://musica.elcomercio.es/manta-ray-resucitara-por-una-noche-en-el-aniversario-de-la-plaza> [consultado: 9/5/2017].

2 BASTERRETxea, Aritza. “Manta Ray. Nuevo salto sin red”. *Mondosonoro*, enero de 2000, versión online: <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/nuevo-salto-sin-red/> [consultado: 11/3/2017].

3 CHUTER, Jack. *Storm, Static, Sleep. A Pathway Through Post-Rock*. Londres: Function Books, 2015, p. 61.

4 REYNOLDS, Simon. *Overrated Records/Artists/Phenomena of 1997 (plus one Ambivalence of 1997)*, citado en RUDERER, Tobias. *Post-Rock, Chicago School, Jim O'Rourke. Über Materialbehandlung in der Avantgarde der populären Musik*. Lüneburg: Universität Lüneburg, 2006, p. 213.

instrumental (o con un uso de la voz no convencional), centrado en la creación de ambientes sonoros por medio de la repetición y superposición casi minimalista de una serie de patrones rítmicos, melódicos, armónicos y tímbricos que en muchas ocasiones se dirigen hacia un clímax por medio de un *crescendo*⁵. Esta visión del género en la actualidad no se corresponde con el sonido de los primeros grupos de los que hablaba Reynolds, que llevaban a cabo una música mucho más experimental influida por la electrónica o el *hip-hop*.

El estudio de la terminología musical sigue siendo una tarea pendiente para la musicología, dado que implica el manejo de una gran cantidad de fuentes de periodos relativamente extensos que deben ser comparadas con las prácticas musicales a las que remiten. El caso del post-rock resulta bastante interesante por el escaso espacio temporal con el que se producen los cambios, fruto del dinamismo cultural de la sociedad contemporánea. Pero dada la ingente cantidad de textos producidos en relación al término en los últimos 25 años, para que un trabajo de este tipo pueda arrojar luz sobre las transformaciones a las que se somete la expresión post-rock, debe concentrarse en una producción más acotada desde el punto de vista geográfico y cronológico que sea capaz de reflejar de manera precisa este devenir terminológico.

Por eso, este trabajo estudiará la construcción del término post-rock en España desde su llegada a la prensa nacional a mediados de los 90 hasta comienzos del siglo XXI. Para ello nos centraremos en un estudio de caso, que constituirá la mayor parte de nuestro trabajo: el análisis de los discursos creados por la crítica musical alrededor de Manta Ray, considerado el primer exponente destacado del género a nivel nacional. Estos serán insertados dentro de un marco mucho más amplio –el de los discursos generales sobre el post-rock a nivel nacional–, que a su vez se entenderá a la luz del devenir del término en el ámbito anglosajón, fundamentalmente británico. Para comprender estos discursos adquiere un destacado lugar la prensa musical, que además de ser más fácilmente accesible que la radio o la televisión, empleaba y debatía el término de manera mucho más frecuente.

La elección de esta banda como hilo conductor no es casual. Manta Ray fue uno de los grupos más destacados del *indie* español de los años 90⁶, encuadrándose como uno de los principales exponentes de la escena de la ciudad Gijón. Sus discos y actuaciones en vivo copaban lo alto de las listas de las principales revistas musicales del país y su novedosa propuesta musical les llevó a colaborar con artistas como Javier Corcobado, los franceses Diabologum o los estadounidenses Come. Además, entre sus filas se encontraba un joven Nacho Vegas, que hoy día se erige como uno de los grandes popes del *indie* nacional, gracias a una carrera como cantautor radicalmente diferente al papel que ocupaba en esta banda. Pero más allá de esto, lo que más destaca del grupo es el desarrollo que sigue su música, especialmente desde sus primeras grabaciones en 1992 hasta su tercer álbum, *Esperanza*, del año 2000. Estos 8 años son una buena muestra de una serie de procesos interrelacionados que incluyen la llegada del post-rock a España; el final de una etapa formativa dentro del *indie* nacional para pasar a una fase de madurez; o la paulatina incorporación de procedimientos del *hip-hop* o la música electrónica en el *indie*, que son un fiel reflejo del progresivo interés que empezaba a haber por estos géneros y de los cambios tecnológicos que se estaban produciendo en ese momento, los cuales propiciaron el desarrollo de buena parte de lo que en aquella época se consideraba como post-rock.

5 CHUTER. *Storm, Static, Sleep...*, pp. 1 y ss.

6 Aunque el término *indie* resulta sumamente problemático, comprendemos esta etiqueta como cierto tipo de rock alternativo alrededor del cual se desarrolló una escena musical determinada. Para más información sobre dicha escena en España véase CRUZ, Nando. *Pequeño circo. Historia oral del indie en España*. Barcelona: Contraediciones, 2014.

1.2. Objetivos

El objetivo fundamental de este trabajo es estudiar la construcción del término post-rock en España entre 1995 y 2001, tomando como principal punto de referencia la producción de Manta Ray y los discursos generados alrededor de ella por parte de los medios de comunicación, con especial atención a la prensa, principal articuladora de la etiqueta. Para llevar a cabo esto es indispensable analizar las reflexiones producidas en torno al término y los principales representantes del mismo, sin las cuales sería imposible entender las motivaciones e implicaciones detrás del uso o rechazo de este controvertido concepto.

A nivel general, este trabajo también pretende contribuir a una mejor comprensión de la escena del rock independiente en la que se insertan el post-rock y los discursos sobre él. Para ello, nos detendremos a analizar las relaciones de poder que se establecen en el seno de la prensa musical nacional e internacional y el modo en el que estas se relacionan con ciertas propuestas novedosas dentro del *indie*.

De igual manera, se busca reevaluar los enfoques propuestos hasta el momento por la musicología para analizar los géneros musicales, intentando partir desde una concepción flexible que nos permita conceptualizar el post-rock de acuerdo a los rasgos que en cada momento y para cada persona lo han caracterizado.

A un nivel más específico este trabajo pretende reflexionar sobre la música del grupo Manta Ray entre mediados de los 90 y principios de siglo, buscando situarla dentro del contexto musical de su época para entender los rasgos que la hicieron tan importante en su momento frente a otras propuestas. Esto nos hará revalorizar su producción musical, mostrando los logros y carencias de este grupo más allá de los discursos hagiográficos elaborados por la prensa de la época.

1.3. Estado de la cuestión

A la hora de acercarse a una temática como esta conviene revisar fundamentalmente tres tipos de fuentes: los escritos a nivel internacional sobre post-rock, los escritos nacionales sobre el género y aquellos escritos en los que se habla específicamente de Manta Ray.

El post-rock, a pesar de su corta existencia, ha tenido un tratamiento bastante exhaustivo en publicaciones especializadas, sean o no académicas. La historia de este término está muy ligada a la prensa escrita, lo cual ha condicionado que las principales reflexiones sobre su significado hayan sido realizadas en la prensa y/o por periodistas. La mayoría de ellas no son más que conceptualizaciones circunstanciales que se insertan dentro de críticas o entrevistas, pero también existen artículos específicos sobre el género en los que se intenta definir sus principales rasgos o se enumera a los artistas más relevantes. De todos ellos los más importantes fueron los de Simon Reynolds, que sentaron las bases para todas las reflexiones posteriores sobre el post-rock, como comentaremos posteriormente en mayor profundidad.

La reflexión dentro del ámbito académico comenzó de manera bastante temprana con la tesis doctoral de James A. Hodgkinson⁷. En ella se analiza el uso del lenguaje en relación al post-rock, centrándose en los discursos de la prensa entre 1993 y 1996, los fanzines publicados sobre el género o con menciones a los grupos en él incluidos y los títulos de las canciones. Resulta un enfoque sumamente interesante, que refleja claramente el tipo de discursos que los músicos, los fans y la prensa desarrollaron alrededor de este concepto y sus grupos. La principal carencia de este estudio es que no deja claro en ningún momento cuales son los límites del post-rock, dado que no describe musicalmente los rasgos que caracterizan a las bandas que estudia. Esto hace que en ningún

⁷ HODGKINSON, James A. *An Unstable Reference. A Sociological Examination of the Relationship Between Music and Language* [tesis doctoral]. Dir. Tipton, Colin & Wooffitt, Robin. Surrey: University of Surrey, 2000.

momento quede claro quién pertenece al post-rock, quién es un pionero del género y quién, incluso, ha sido etiquetado erróneamente dentro de él⁸. Al mismo tiempo, la falta de perspectiva histórica a la hora de abordar su objeto de estudio impide desarrollar una visión crítica que le lleve a cuestionarse si ha habido algún tipo de cambio sobre lo que significa el post-rock y los tópicos relacionados con el género.

Las transformaciones acontecidas alrededor del post-rock son claramente apreciables en el siguiente trabajo académico publicado sobre este, “What Is Indie Rock?” de Ryan Hibbett⁹. En él se reflexiona sobre el lugar que ocupan ciertos géneros dentro del *indie*, entre ellos el post-rock; mostrando cómo las nociones de autenticidad de la música independiente son preservadas en su actitud experimental y artística. La visión de este autor del género es radicalmente distinta a la que se puede apreciar en la tesis de Hodgkinson, como demuestran los grupos en los que se centra. Para Hibbett, el post-rock viene definido por tres prototipos fundamentales: Sigur Rós, Godspeed You! Black Emperor y Mogwai¹⁰. Ninguno de ellos ocupa un lugar destacado dentro del trabajo de Hodgkinson, que se centra mucho más en Labradford, Stereolab o Tortoise, que eran los que a mediados de los 90 gozaban de mayor popularidad y/o prestigio entre la crítica. Esto se debe a que los grupos mencionados por Hibbett publicaron sus primeros trabajos en 1997 y aunque en el caso de Mogwai y Godspeed You! Black Emperor el éxito de este primer álbum fue notable –Sigur Rós tendría que esperar a su segundo disco para adquirir fama a nivel internacional–, Hodgkinson prefiere centrarse en el post-rock antes de la llegada de estos discos. De este modo, el hecho de que Hibbett omita cualquier referencia a grupos de post-rock previos a estos tres es una muestra del cambio de paradigma que supone su llegada al panorama musical.

Posteriormente, desde el año 2006 en adelante, encontramos una serie de artículos y escritos académicos puntuales en los que se procede a hablar sobre el post-rock o algunos de sus grupos más representativos. En la mayoría de los casos las bandas abordadas suelen coincidir con las mencionadas por Hibbett, de las cuales se exploran algunos de sus aspectos más relevantes, como el uso de la música de Mogwai en el cine¹¹ o la relación de Sigur Rós con el espacio natural de Islandia¹². Pero también existen reflexiones que se apartan de estos grandes nombres centrándose en escenas locales como la de Brasil¹³, Malasia¹⁴ o Chicago¹⁵. En casi ninguna existe una verdadera reflexión sobre la naturaleza del post-rock, con la excepción del trabajo de Tobias Ruderer sobre la escena de Chicago, en el que se analizan varios casos concretos a nivel musical, poniéndose en relación con algunos de los tópicos habituales del post-rock.

8 Un buen ejemplo de ello es el tratamiento que tiene dentro del libro *My Bloody Valentine*, que aunque en ocasiones es reconocido como una banda de *shoegaze* que influyó con su sonido a los grupos posteriores, a veces también es analizado como si hiciese post-rock. Véase HODGKINSON. *An Unstable Reference...*, pp. 143, 188.

9 HIBBETT, Ryan. “What Is Indie Rock?”. *Popular Music and Society*, 28 (1), febrero de 2005, pp. 55-77.

10 *Ibid.* p. 66.

11 TANET, Alexis. *Le post-rock au cinéma et sa sous-estimation* [tesina]. Dir. Guiraud, Bernard. Niza: ESRA Nice, 2009.

12 MITCHELL, Tony. “Sigur Rós's Heima: An Icelandic Psychogeography”. *Transforming Cultures eJournal*, 4 (1), 2009: <http://epress-dev.lib.uts.edu.au/journals/index.php/TfC/article/view/1072/1111> [consultado: 8/1/2017]. DIBBEN, Nicola. “Nature and Nation: National Identity and Environmentalism in Icelandic Popular Music Video and Music Documentary”. *Ethnomusicology Forum*, 18, 2009, pp. 131-151. FLETCHER, Lawson. “The Sound of Ruins: Sigur Rós' Heima and the Post-Rock Elegy for Place”. *Interference*: <http://www.interferencejournal.com/articles/a-sonic-geography/the-sound-of-ruins> [consultado: 8/1/2017].

13 NOBRE PIRES, Victor de Almeida. “Para além do post-rock: O surgimento de uma nova cena de rock instrumental tipicamente brasileira”. En *XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*. Campina Grande, Paraíba: Intercom, 2010 [online]: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/R23-0866-1.pdf> [consultado: 24/10/2016].

14 WONG, Mark. “First Past the Post? A Survey of the Post-Rock of Malaysia and Singapur”. *Academia.edu*: https://www.academia.edu/9489704/First_Past_the_Post_A_Survey_of_the_Post-rock_of_Malaysia_and_Singapore_2007_ [consultado: 26/4/2017].

15 RUDERER, Tobias. *Post-Rock, Chicago School, Jim O'Rourke. Über Materialbehandlung in der Avantgarde der Populären Musik* [tesina]. Dir. Großmann, Rolf. Lüneburg: Universität Lüneburg, 2006.

En una línea aún más exhaustiva de análisis musical encontramos el que posiblemente sea el trabajo académico más destacado sobre el género de la última década: la tesis de Bradley Osborn sobre forma musical en el rock del siglo XXI. Ésta parte de la premisa de que el rock desde finales de los 90 comienza a proponer una serie de alternativas a sus formas tradicionales de estructuración, que se concretan fundamentalmente en cuatro géneros: *math rock*, *neo-prog*, *post-rock* y *art rock*¹⁶. Cada uno de ellos destaca por un tipo de planteamientos formales y el del *post-rock* corresponde a un tipo de forma compuesta linealmente (*through-composed*) que se caracteriza por girar constantemente sobre una misma idea que se va desarrollando con el transcurso del tiempo, culminando con frecuencia en un clímax¹⁷. Este tipo de concepción formal está muy presente en el *post-rock* desde los grupos analizados por Hibbett, constituyendo uno de sus rasgos más característicos en la actualidad.

Por último, conviene destacar que hasta el año 2015 no encontramos una monografía en la que se recoja el devenir del género. Se trata de *Storm, Static, Sleep* (título derivado de tres temas de Godspeed You! Black Emperor) de Jack Chuter¹⁸, un trabajo que sintetiza el desarrollo del *post-rock* desde Talk Talk y Slint a finales de los 80 hasta los últimos trabajos de Swans. Sin duda podría afirmarse que este libro es a día de hoy la mejor reflexión que existe sobre la historia “oficial” del género. El enfoque sigue cercano al que podemos encontrar en las reflexiones del periodismo, aunque a veces opta por incidir en aspectos técnicos a nivel musical, algo poco usual para un libro de divulgación, pero realmente útil y necesario a la hora de hablar de un género en el que el aspecto sonoro es tan importante. Además, su visión de lo que es el *post-rock* no está exenta de críticas hacia el término y su uso, reconociendo lo difícil que es unir la manera en la que se concebía a mediados de los 90 con los grupos que posteriormente se asimilarían al género.

Las reflexiones sobre el *post-rock* a nivel nacional se concentran únicamente en escritos por parte de periodistas, entre los cuales sobresalen algunos artículos. El primer texto exhaustivo sobre el término fue el extenso artículo firmado por Jesús Llorente y Víctor Lenore para el número de abril-junio de 1996 de la revista *Factory*¹⁹, en el que se sistematizan y desarrollan ciertas nociones planteadas en la prensa anglosajona, como veremos más adelante. El siguiente escrito extenso fue un dossier publicado en el número de diciembre de 1999 de la revista *Mondosonoro* con el llamativo título de “*Post-rock ¿sigue existiendo?*” y consiste en una reflexión por parte de David Broc sobre el género que se acompaña de una serie de entrevistas a miembros de grupos asociados al mismo como Tortoise, Joan of Arc o Rachel's²⁰.

Ya en este siglo, conviene destacar fundamentalmente dos textos, posteriores al marco temporal abarcado en este trabajo. El primero de ellos, de Blas Fernández, se encuentra en el libro *Más allá del rock* y supone una reflexión sobre el significado del término *post-rock* en los escritos de Reynolds y un repaso a una serie de discos destacados del género, entre los que menciona los de grupos españoles como 12Twelve u Orthodox²¹. Por otro lado, destaca un artículo de muy reciente publicación en la revista *Rock i+D*, en el que se intenta abordar el desarrollo del *post-rock* en España a través de los discos más representativos del género²². Este artículo plantea un elenco interesante de nombres y álbumes, pero falla a la hora de crear cualquier tipo de narrativa que permita unir la música de los grupos incluidos, para así mostrarnos por qué Manta Ray, 12Twelve, Camping, Pupille, Toundra, Joe K-Plan, Jardín de la Croix, Exxasens y Unicornibot (las bandas que

16 OSBORN, Bradley T. *Beyond Verse and Chorus: Experimental Formal Structures in Post-Millennial Rock Music*. [tesis doctoral]. Dir. Heneghan, Áine. Seattle: University of Washington, 2010.

17 *Ibid.* pp. 202 y ss.

18 CHUTER, Jack. *Storm, Static, Sleep. A Pathway Through Post-Rock*. Londres: Function Books, 2015.

19 LENORE, Víctor & LLORENTE, Jesús. “Post-rock. La nueva mayoría”. *Factory*, 10, abril-junio de 1996, pp. 3-9.

20 BROc, David. “Post-rock. Aquellos maravillosos años”. *Mondosonoro*, diciembre de 1999, pp. 50-52.

21 FERNÁNDEZ, Blas. “¿Post-rock, dice?”. En Ruesga Bono, Julián & Cambiasso, Norberto [eds.]. *Más allá del rock*. Madrid: INAEM. Centro de Documentación de Música y Danza, 2008, versión online: <http://blogs.grupojoly.com/ventana-pop/2011/05/10/%C2%BFpost-rock-dice/> [consultado: 5/1/2017].

22 QUESADA, Edu. “Breve historia del post-rock en España”. *Rock i+D*, 4, enero de 2016, pp. 47-50.

el artículo considera más importantes) se pueden englobar dentro del mismo género.

Por último, en relación a Manta Ray, no existe ningún tipo de monografía o trabajo académico en el que se aborde su carrera discográfica. Podemos encontrar, no obstante, bastante información sobre el grupo en algunos trabajos sobre el *indie* de los años 90, como el libro *Pequeño circo* de Nando Cruz²³, que incluye extensas entrevistas a dos de sus antiguos miembros. Aun así, los principales textos que existen sobre ellos se encuentran fundamentalmente en la prensa, ya sea en entrevistas, reportajes o críticas, en los que la relación de la banda con el post-rock suele ser aludida, aunque por lo general sin profundizar en exceso en ella.

La tendencia general que predomina en la mayoría de trabajos académicos es la de centrarse en aspectos colindantes al post-rock, desde la construcción de escenas alrededor del género a su uso en el cine, sin reflexionar en extremo sobre su significado y sus connotaciones. Frente a ello la actitud de los periodistas es mucho más rica, con reflexiones de todo tipo que se incluyen tanto en artículos específicos como en unas pocas líneas en una crítica o en una entrevista. Por lo tanto, es evidente que son estos discursos los que deben constituir nuestro principal foco de atención. Pero para abordarlos debemos concebir este género musical de manera flexible, con el objetivo de reflejar de la forma más adecuada las diferentes concepciones que coexistieron sobre él y los intereses que las atravesaron.

1.4. Marco teórico

La definición de género musical de la que parte este trabajo es la postulada por Franco Fabbri, que considera que un género musical es un “conjunto de eventos musicales (reales o posibles) cuyo desarrollo está guiado por un conjunto definido de reglas socialmente aceptadas”²⁴. Esta definición nos parece sumamente apropiada porque acepta que un género no se reduce a lo puramente sonoro y responde a convenciones en la recepción social de la música que pueden ser variables con el paso del tiempo. Aun así, consideramos necesario completar y revisar la propuesta analítica de este autor para adaptarla mejor a nuestro objeto de estudio, ya que como López Cano reconoce, a pesar de sus notables logros, es posible que algunos aspectos “puedan ser reconsiderados a la luz de nuevas teorías y aproximaciones”²⁵.

Para Fabbri, los géneros musicales se podían determinar en base a cinco tipos de reglas: musicales, de comportamiento, semióticas, sociológico-ideológicas y económico-jurídicas²⁶. Esta aportación, a pesar de tener el mérito de haber ampliado el tipo de aspectos en los que la musicología debía centrarse para determinar un género²⁷, ha sido fuertemente criticada por autores como Hamm, Holt o Negus, aduciendo que producía una visión demasiado estática sobre los géneros musicales²⁸. La alternativa más interesante a esto ha sido propuesta por López Cano, que ataca a Fabbri por defender “definiciones de género ‘científicas’”, cuando “un mismo objeto musical puede ser adscrito a diferentes géneros por la competencia musical común”²⁹. Así, este autor considera que los géneros musicales no se establecen en base a reglas sino a prototipos, es

23 CRUZ, Nando. *Pequeño circo. Historia oral del indie en España*. Barcelona: Contraediciones, 2014.

24 FABBRI, Franco. “A Theory of Musical Genres: Two Applications”. En Horn, David & Tagg, Philip. *Popular Music Perspectives*. Gotemburgo y Exeter: International Association for the Study of Popular Music, 1981, p. 52.

25 LÓPEZ CANO, Rubén. “‘Asómate por debajo de la pista’: timba cubana, estrategias músico-sociales y construcción de géneros en la música popular”. En *Actas del VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. La Habana: IASPM-AL, 2006: <https://www.dropbox.com/s/jv44q14uxtki2lz/2006.Asomate.pdf> [consultado: 7/2/2017], p. 4.

26 FABBRI. “A Theory of Musical Genres...”, pp. 55-59.

27 GUERRERO, Juliana. “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”. *Trans. Revista transcultural de música*, 16, 2012: http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_09.pdf [consultado: 15/5/2017], p. 2.

28 *Ibid.*, pp. 4-7.

29 LÓPEZ CANO. “‘Asómate por debajo de la pista’...”, p. 8.

decir, “al ejemplar (pieza, canción) que representa mejor que otros al propio género”, haciendo que el resto pertenezca a este en base a su similitud con el prototipo³⁰.

La teoría del prototipo tiene en cuenta que no todos los miembros de una categoría son equivalentes, sino que algunos son mejores miembros que otros y dependiendo de la persona un género se puede entender de una u otra manera³¹. Así, desde cierta concepción musical Ramones y Sex Pistols son mejores ejemplos del *punk* que The Clash, aunque los tres se engloben bajo dicha etiqueta. Pero aunque la idea de establecer los géneros musicales según prototipos nos pueda parecer sugerente, esta tiene una serie de limitaciones, como la de que algunos conceptos no están necesariamente asociados a juicios de tipicidad, es decir, no surgen directamente de ningún prototipo³². Un buen ejemplo de esto lo podemos encontrar en el tipo de exploración sonora que caracteriza al rock progresivo, que, aunque sea común a todos los grupos incluidos bajo dicha etiqueta, se manifiesta de maneras muy diferentes en Yes, King Crimson o Pink Floyd, que podrían entenderse como algunos de los prototipos principales del género. Una posible solución a estos problemas se encuentra en algo que Juliana Guerrero propone tímidamente, que es la creación de una teoría dual que tenga en cuenta tanto la existencia de prototipos como la de una serie de reglas que se establecen para determinar “las características centrales –el núcleo– del género musical”³³.

Esta noción nos remite de algún modo a una diferenciación ya establecida por Fabbri en sus primeros artículos, donde distinguía entre dos competencias relacionadas con el proceso de codificación de los géneros: la primera de ellas, la competencia de uso, hace referencia a la utilización en el día a día de los géneros musicales y aunque él no lo hacía, podríamos vincularla con el establecimiento de prototipos. Frente a esta o, mejor dicho, complementándola, nos encontraríamos con la competencia analítica, que sería aquella que sistematiza los rasgos musicales y extramusicales característicos de un género³⁴. Estas competencias no se adscriben a grupos concretos, ya que aunque se pueda pensar *a priori* que la prensa o los académicos ostentan la competencia analítica, sus apreciaciones parten en muchos casos del uso del término, evitando cualquier tipo de reflexión sobre lo que caracteriza a un género. Al mismo tiempo, no debemos olvidar que a diferencia de como lo concibe Fabbri, estas dos competencias no se pueden entender como dos procesos separados, ya que el uso de un término puede y suele estar aparejado al análisis de su significado, o lo que es lo mismo, que los prototipos y las reglas se confunden en el proceso de comprensión de un género entrelazándose inevitablemente.

Las implicaciones de concebir que un género se establece en base a prototipos de los que se derivan reglas tiene unas consecuencias bastante destacadas, dado que en función de los prototipos que tomemos cambiarán las reglas que definen a un género. Esto nos obliga a rechazar las cinco reglas de Fabbri, ya que, a pesar de su pretendido carácter objetivo, construyen divisiones arbitrarias para caracterizar a los géneros musicales. Donde más claramente se aprecia esto es en su voluntad de separar lo económico de lo social, juntándolo a lo jurídico, cuando por lo general en los discursos sobre géneros musicales todos estos aspectos se deben abordar de manera interrelacionada.

En este sentido, consideramos más interesantes propuestas como la de Frith, que reformula las cinco reglas del italiano en cuatro: sonido (lo que oyes), ejecución (lo que ves), valores (la ideología de la música) y las convenciones de presentación y distribución en el mercado³⁵. Lo más destacado de esta propuesta es que estas reglas parten de la idea de que los géneros musicales tienen un uso determinado y responden a unas lógicas concretas, en este caso las del mercado discográfico, y no sólo a una necesidad de tipo comunicativo, como ocurre en el caso de Fabbri. Aun así, se pueden establecer otros tipos de reglas diferentes, siempre y cuando se tengan en cuenta los intereses que

30 *Ibid.*, p. 7.

31 GUERRERO. “El género musical en la música popular...”, pp. 15-16.

32 *Ibid.*, p. 17.

33 *Ibid.*, pp. 17-18.

34 FABBRI. “A Theory of Musical Genres...”, pp. 62-64.

35 FRITH, Simon. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Harvard: Harvard University Press. 1998, p. 94.

las atraviesan y una serie de elementos que abarcan tanto lo musical como los significados y valores asociados a ellas.

Por ello, de cara a esta investigación consideramos adecuada la idea de Kemp de que un género musical se define en base a una serie de rasgos musicales, paramusicales y perceptivos³⁶. Esto hace que a la hora de intentar definir un género como el post-rock vayamos a tener en cuenta tanto sus rasgos sonoros (incluyendo los performativos) como sus significados y el lugar que ocupa dentro del panorama musical (y social) de su época. Para entender mejor este último aspecto resulta de gran utilidad analizar la situación del género dentro de una escena, entendida como un conjunto local, translocal o virtual de productores, músicos y fans que comparten colectivamente sus gustos musicales comunes y se distinguen del resto³⁷. Con estas tres categorías estamos abordando los mismos aspectos que las propuestas de Fabbri o Frith (tabla 1), pero proponiendo una serie de compartimentos lo suficientemente amplios como para poder tener en cuenta cualquier tipo de rasgos y lo suficientemente interconectados como para no crear una visión demasiado segmentada sobre lo que caracteriza a un género musical.

Kemp	Fabbri	Frith
Musicales	Musicales	Convenciones sonoras y performativas
Paramusicales	Semióticas Ideológicas	Valores encarnados
Perceptivas	Comportamiento Sociológicas Económico-jurídicas	Presentación

Tabla 1: Cuadro comparativo entre las diferentes reglas que determinan un género. Cabe resaltar que las correspondencias entre diferentes aspectos no son exactas, pudiendo existir ciertos solapamientos entre ellas.

Pero no nos es suficiente con reformular el tipo de rasgos a los que atenderemos al estudiar el post-rock y la producción de Manta Ray, sino que también debemos cuestionarnos los intereses que hay detrás del establecimiento de las reglas y prototipos. Como reconoce Fornäs, “[I]a definición de los géneros aparece como una arena de lucha por el poder cultural, donde agentes enfrentados movilizan cánones contra las posiciones dominantes”³⁸. Así también lo interpreta Haddon, que considera que los géneros musicales funcionan como auténticos aparatos del poder, gracias a la creación de una serie de reglas y cánones generados normalmente por los periodistas musicales³⁹.

A la hora comprender los intereses de estos agentes son de gran utilidad las teorías de Bourdieu, que concibe que todas las relaciones de poder se insertan dentro de los diferentes campos y subcampos que conforman el entramado social. Un campo podría verse como una red de relaciones objetivas entre posiciones ocupadas por agentes especializados e instituciones en batalla por uno o distintos tipos de capital⁴⁰. Cada campo está basado en la existencia de un capital común y la lucha

36 KEMP, Chris. *Towards a Holistic Interpretation of Musical Genre Classification*. Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2004, p. 17.

37 PETERSON, Richard A. & BENNETT, Andy. “Introducing Music Scenes”. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, 2004, pp. 1, 6-7.

38 FORNÄS, Johan. “The Future of Rock: Discourses that Struggle to Define a Genre”. *Popular Music*, 14 (1), p. 121.

39 HADDON, Mimi. *What Is Post-Punk? A Genre Study of Avant-Garde Pop, 1977-1982* [tesis doctoral]. Dir. Brackett, David. Montreal: McGill University, 2015, pp. 10, 29-32.

40 HESMONDHALGH, David. “Bourdieu, the Media and Cultural Production”. *Media, Culture & Society*, 28 (2), 2006, p. 212. VAL RIPOLLÉS, Fernán del. *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)* [tesis doctoral]. Dir. Lasén Díaz, Amparo & Fouce Rodríguez, Héctor. Universidad Complutense de Madrid, 2014, pp. 30-31.

por su apropiación, lucha que a su vez contribuye a producir la creencia en el valor que está en juego⁴¹. Aun así, aunque pueda parecer que todos los campos tienen los mismos rasgos, cada uno tiene unos elementos específicos que lo diferencian de los otros⁴², como los capitales que se disputan. Asimismo, los campos no son completamente independientes, sino que están interconectados entre sí, aunque pueden existir distintos grados de autonomía entre los campos y los subcampos que los conforman⁴³.

Las dos principales obras de Bourdieu sobre el arte son *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* y *Las reglas del arte*. La primera de ellas se concentra en el modo en el que el arte es usado como un medio de distinción social, es decir, para conseguir lo que Bourdieu denomina como capital simbólico, el cual garantiza la obtención de otros tipos de capitales a largo plazo, fundamentalmente de tipo económico⁴⁴. Por su parte *Las reglas del arte* supone un análisis sobre el panorama literario francés desde mediados del siglo XIX. En él se postula la existencia de dos subcampos dentro del literario: uno de producción masiva, que se mueve por la obtención de capital económico y otro de producción limitada, cimentado sobre la idea del arte por el arte, que lucha por la obtención de capital cultural⁴⁵. “La relación entre los que ocupan las posiciones de poder dentro del campo y aquellos que las ocupan en el campo de poder dependen del grado de autonomía del campo. Si el campo es heterónomo, si prima el arte burgués, el campo estará plegado al campo de poder. A la inversa, si prima el arte por el arte, será más autónomo”⁴⁶.

Estas nociones revisten especial importancia a la hora de ser aplicadas a las músicas populares urbanas, como demuestran los trabajos de autores como Motti Regev⁴⁷, Fernán del Val⁴⁸ o David Hesmondhalgh⁴⁹, que consideran que el pop-rock ha conseguido constituirse como un campo artístico por derecho propio, con diversos subcampos en su seno: *mainstream*, *hip-hop*, *indie*, *metal* y electrónica⁵⁰. Pero si hubiese que destacar un ámbito en el que resultan sumamente útiles, ese es sin lugar a dudas la crítica musical.

Este trabajo es consciente de que un término como post-rock surge en el contexto de los medios de comunicación y son los propios periodistas los que en gran medida reconfiguran su sentido de acuerdo a sus intereses. En este aspecto, el papel de la prensa es sumamente importante, puesto que dado el carácter minoritario del género, las menciones que puedan haber a este en otros medios son bastante limitadas y no presentan la carga reflexiva de los escritos periodísticos a la que aludimos en el estado de la cuestión. El autor que más ha trabajado sobre la crítica musical desde un enfoque bourdiano ha sido Ulf Lindberg, el cual considera que esta ha conseguido consolidarse como otro más de los subcampos que existen dentro del campo del pop-rock⁵¹.

Este subcampo se relaciona de una manera muy particular con aquellas propuestas que dentro del campo se orientan, por diversas razones, hacia un público más minoritario, alejándose del subcampo del *mainstream*. Esto se debe a que la crítica funciona como una especie de contrapoder frente a la industria musical, privilegiando el arte por el arte frente al arte orientado al mercado, o lo que es lo

41 VAL RIPOLLÉS. *Rockeros insurgentes...*, p. 35.

42 HESMONDHALGH. “Bourdieu, the Media...”, p. 213.

43 *Ibid.*

44 VAL RIPOLLÉS. *Rockeros insurgentes...*, p. 38.

45 El capital cultural se podría entender como los conocimientos y habilidades que dispone una persona y le permiten conseguir un lugar destacado dentro de la sociedad. Supone uno de los principales tipos de capital para Bourdieu junto al económico, el social y el simbólico (prestigio y reconocimiento). HESMONDHALGH. “Bourdieu, the Media...”, pp. 212-215.

46 VAL RIPOLLÉS. *Rockeros insurgentes...*, p. 43.

47 REGEV, Motti. “Producing Artistic Value: the Case of Rock Music”. *The Sociological Quarterly*, 35 (1), 1994, pp. 85-102.

48 VAL RIPOLLÉS. *Rockeros insurgentes...*

49 HESMONDHALGH. “Bourdieu, the Media...”, pp. 211-231.

50 VAL RIPOLLÉS. *Rockeros insurgentes...*, p. 76.

51 LINDBERG, Ulf. *Rock Criticism from the Beginning: Amusers, Bruisers, and Cool-Headed Cruisers*. Nueva York: Peter Lang, 2005.

mismo, las propuestas que prefieren la obtención de capital cultural a la de capital económico. Esta actitud le permite a los periodistas obtener un capital cultural y simbólico que les legitima dentro del subcampo de la crítica musical⁵², y su análisis será fundamental para entender las motivaciones que propiciaron el surgimiento y desarrollo del término post-rock, permitiendo una mejor conceptualización del análisis de los rasgos musicales, paramusicales y perceptivos del género.

Así, nuestro enfoque parte de una serie de propuestas que completan y adaptan las teorías sobre géneros musicales de Franco Fabbri a nuestro objeto de estudio; comprendiendo que un género se establece en base a una serie de prototipos y reglas, y entendiendo que su transformación temporal está inevitablemente atravesada por las relaciones de poder que se desarrollan en el campo del pop-rock y los diversos subcampos que lo conforman.

1.5. Fuentes y metodología

Para la realización de este trabajo recurriremos fundamentalmente a tres tipos de fuentes: los escritos de la prensa musical de la época, una serie de entrevistas y las propias grabaciones del grupo.

Las revistas musicales escogidas para nuestro análisis son *Efe eme*, *Factory*, *Mondosonoro*, *Popular 1*, *Rockdelux*, *Ruta 66* y *Spiral*, cuyos contenidos han sido analizados entre aproximadamente el año 1994 y 2003 (salvo que la revista cese su producción antes, como en el caso de *Spiral* y *Factory* o comience su producción más tarde, como en el de *Efe eme*)⁵³. Además, también se han tenido en cuenta las menciones al post-rock en periódicos como *La vanguardia*, *ABC* y *El país* (con especial atención a su suplemento *El país de las tentaciones*) o las menciones al grupo que podemos encontrar en algunos medios digitales. En todos estos textos se buscará analizar los rasgos musicales, paramusicales y perceptivos que la prensa vinculaba al post-rock y a Manta Ray, para así poder comprender su visión del género y el papel que para ellos ocupaba el grupo dentro de él.

La información extraída de la prensa será contrastada con una serie de entrevistas realizadas a algunos miembros del grupo y del periodismo musical de la época, incluyendo el radiofónico. En el caso de los miembros del grupo, con estas entrevistas se busca adquirir una mejor comprensión sobre su proceso creativo, sus intenciones musicales y la manera en la que recibieron la etiqueta. Con respecto a los periodistas se ha tratado de comprender qué les llevaba a usar el término post-rock y qué lugar ocupaba la discusión sobre este en el contexto de los medios de comunicación de la época.

Una vez analizadas las prácticas discursivas que se construyeron alrededor del post-rock en base a la prensa y las entrevistas, se confrontarán con las prácticas musicales del grupo, con el objetivo de entender hasta qué punto se situaba a Manta Ray en el post-rock en función de sus rasgos musicales, paramusicales y perceptivos o si por el contrario esta vinculación venía motivada por determinados intereses por parte de la crítica. Para ello, analizaremos las canciones del grupo atendiendo al modo en el que los rasgos que caracterizaban al género se materializaban en su música, con especial atención a los elementos tímbricos y formales, claves para todas las conceptualizaciones del post-rock. Del mismo modo, también se analizarán los principales atributos extramusicales que se adscribían a la banda y el lugar que ocupaba esta dentro del *indie*, para comprobar si en estos aspectos coincidían con otros grupos asociados al género. En base a la confrontación de lo discursivo y lo musical se procederá a sistematizar los atributos que hicieron que Manta Ray fuese encuadrado dentro del post-rock, los cuales nos permitirán comprender las características que fueron definiendo a este desde mediados de los años 90 hasta comienzos del

52 LINDBERG. *Rock Criticism...*, pp. 333-335.

53 Las fechas elegidas se deben a que en 1994 Simon Reynolds propone las primeras definiciones del género y en 2003 Manta Ray deja de estar tan fuertemente vinculado a este, como veremos en el trabajo.

siglo XXI. Como estos rasgos fueron cambiando con el paso del tiempo, el trabajo articulará su discurso de manera cronológica, intentando reflejar los cambios de paradigma que se producen en el seno de las discusiones sobre el género y la manera en la que estos se vinculan con la producción musical de Manta Ray.

2. Exégesis y proyección del término post-rock: de Simon Reynolds a la prensa española

2.1. Análisis de las definiciones de Simon Reynolds

Aunque Simon Reynolds fuese el primero en utilizar el término post-rock en su acepción actual, este ya había sido empleado con anterioridad, en algunos casos con un sentido bastante cercano al del periodista inglés. Los primeros usos documentados del término hacen referencia a artistas que habían cambiado su estilo tras una etapa de rock o que suponen una evolución dentro del rock. Así, en el caso español podemos encontrar referencias a este incluso en la década de los 70, donde en un artículo de José Ramón Pardo se denomina como “baladistas posrock” a todos aquellos cantautores folk que bebieron del rock⁵⁴.

El propio Reynolds ha indagado sobre usos previos del término al suyo en la prensa anglosajona, encontrando también escritos que se remontan a los años 70. El crítico reconoce que es muy probable que aunque él concibiese estar inventando la expresión, ya la hubiese leído en una crítica del disco *Second Edition* de Public Image Ltd. publicada en 1992⁵⁵. Por ello concebir un origen único y claro del término resulta prácticamente imposible, aunque por medio del uso que Reynolds le fue dando en sus propios escritos, este comenzó a consolidarse en referencia a una práctica musical determinada.

La primera vez que Reynolds intentó sistematizar la nueva tendencia musical que terminaría por denominar como post-rock fue en su artículo “Easy Lizzzzning”, en el que sin emplear aún el término, hablaba de ciertos grupos ingleses como Stereolab, Seefeel o Main, que presentaban una serie de actitudes que los alejaban del *indie* rock de la época, considerándolos una especie de frente *post-indie*⁵⁶. Estos rasgos eran el uso del estudio de grabación como un instrumento, una actitud psicodélica, el uso de elementos minimalistas, el empleo de *drones*, la construcción musical por capas en vez de en base a *riffs* y acordes, la actitud *hippie* frente a la actitud *punk* del *grunge* (un rasgo que posteriormente omitiría ante el mayor interés de muchos grupos por el *punk*) y en líneas generales una actitud marcadamente anti-rock⁵⁷.

Este discurso se iría concretando aún más en el primer artículo sobre el género, “Shaking the Rock Narcotic”, que comenzaba diciendo que los grupos más aventureros de ese momento estaban abrazando la tecnología y la vanguardia para forjar un nuevo género: post-rock⁵⁸. Reynolds, al usar este término quería establecer una categoría lo suficientemente amplia pero precisa con la que englobar a una serie de bandas que desde su perspectiva se oponían a los rasgos del rock tradicional: Disco Inferno, Seefeel, Insides, Bark Psychosis, Main, Papa Sprain, Stereolab, Pram, Moonshake o Scorn. Su visión del rock procedía del libro del crítico estadounidense Joe Carducci *Pop and the Rock Narcotic*, en el que se definía como rasgo más característico del rock la forma de interactuar de los músicos en directo⁵⁹. Así, los principales rasgos con los que Reynolds caracterizó inicialmente al post-rock fueron los siguientes: uso de instrumentos del rock para propósitos que no son los del rock; uso de las nuevas tecnologías; uso del estudio de grabación como un instrumento más; deseo de mantener cierta cualidad física y espontaneidad, conjugando la interpretación convencional de los instrumentos y los efectos digitales; y compromiso con la innovación estética

54 PARDO, José Ramón. “Crítica, 33 R.P.M. Carly Simon Hotcakes”. *ABC*, 21 de julio de 1974, p. 101.

55 CHUTER. *Storm, Static, Sleep...*, p. 72.

56 HODGKINSON. *An Unstable Reference...*, pp. 186-187.

57 REYNOLDS, Simon. “Easy Lizzzzning”. *Melody Maker*, 2 de octubre de 1993, pp. 50-51.

58 “Today's more adventurous rock groups are embracing technology and the avant garde to forge a new genre: Post-rock”. Hodgkinson. *An Unstable Reference...*, p. 189.

59 FERNÁNDEZ. “¿Post-rock, dice?...”.

más que con el beneficio económico⁶⁰.

Estas ideas serían precisadas en su siguiente artículo sobre el género, “R U Ready 2 Post-Rock?” en el que incluye entrevistas a grupos como Laika, Scorn y God. En él formula que el post-rock es música que se centra en lo vertical (capas) en oposición a lo horizontal; desplegándose en el espacio (aural, imaginario) en oposición al desarrollo a través del tiempo (estrofa/estribillo/solo)⁶¹. Además, concreta aún más el género diciendo que en él coexisten dos direcciones diferentes: una con tendencias más ambientales y otra con una actitud más rítmica y dinámica, cercana a la electrónica, aunque en las dos ve una oposición al rock tradicional y la idea de que la ejecución en vivo era superior a la grabada⁶².

Con estas tres definiciones ya se puede entender de manera más o menos generalizada cuáles eran los intereses del propio Reynolds a la hora de definir este género, que se vinculan notablemente con un cambio de actitud en la crítica musical del rock hacia determinadas músicas.

Desde mediados de los 80 surgen una serie de críticos británicos ligados a *Melody Maker* como David Stubbs, Paul Oldfield o el propio Simon Reynolds, que no habían vivido de primera mano el *punk* e intentaron evitar su larga sombra. Así, algunos tópicos propios de los periodistas de la época del *punk*, como Lester Bangs, perdieron importancia, entre ellos las políticas de izquierdas o la crítica a la industria de la música y los medios de masas⁶³. Para adquirir capital cultural estos autores adoptaban un tono teórico complejo y abordaban músicas como el *hip-hop* o la música *dance*. Así, conseguirían pasar de los fanzines a la prensa especializada y de ahí a la prensa generalista; e incluso, en casos como el de Reynolds, convertirse en críticos culturales generales con un especial interés por la música y la cultura popular y la licencia para escribir libros con prestigio entre críticos y académicos⁶⁴.

El medio privilegiado para que estos autores pudiesen reflejar sus ideas era *The Wire*, donde Reynolds escribió una cantidad bastante grande de extensos artículos con una gran carga teórica, algunos de ellos sobre el post-rock⁶⁵. En sus artículos defendía, en línea con el postestructuralismo francés influido por Bataille, que lo importante no era la subversión, sino la autosubversión, oponiéndose a cualquier tendencia de la mente a sistematizar⁶⁶. Como resalta Lindberg, su forma de escribir fue rápidamente aceptada, consiguiendo establecerse en un destacado lugar cerca del polo autónomo del subcampo de la crítica musical⁶⁷.

El mejor ejemplo del poder cultural adquirido por Reynolds se encuentra en su habilidad para acuñar nuevos términos para géneros musicales, siendo probablemente post-rock el más exitoso de ellos⁶⁸. La potestad de establecer términos musicales es una de las mejores muestras del poder que es capaz de ejercer la crítica, principalmente escrita, dentro del campo del rock, contribuyendo a explicarlo y difundirlo⁶⁹. Así, al establecer nuevas categorías y desarrollar reflexiones teóricas sobre la música, los críticos como Reynolds contribuyen a difundir una idea artística del rock, frente a aquellas posturas que entienden que los rasgos fundamentales del rock se encuentran en la autenticidad y la subversión. Esto se aprecia claramente en su oposición directa a todo aquello que fuese *mainstream*, es decir, a todo aquello que pertenezca al subcampo de gran producción⁷⁰, ya que aunque en él pudiese haber ideas de subversión política o de autenticidad, Reynolds las rechazaba por estar subordinadas al beneficio económico.

60 HODGKINSON. *An Unstable Reference...*, p. 190. REYNOLDS, Simon. “Shaking the Rock Narcotic”. *The Wire*, 123, mayo de 1994, pp. 28-35.

61 REYNOLDS, Simon. “R U Ready 2 Post-Rock?”. *Melody Maker*, 23 de julio de 1994, pp. 42-43.

62 *Ibid.*

63 LINDBERG. *Rock Criticism...*, pp. 267-269.

64 *Ibid.*, p. 269.

65 *Ibid.*, p. 282.

66 REYNOLDS, Simon. “The Heart of Noise”. *Melody Maker*, 28 de febrero de 1987, pp. 40-41.

67 LINDBERG. *Rock Criticism...*, p. 283.

68 *Ibid.*

69 VAL RIPOLLÉS. *Rockeros insurgentes...*, p. 271.

70 LINDBERG. *Rock Criticism...*, p. 283.

Por ello es bastante comprensible que rechace la visión tradicional del rock, que en ese momento estaba siendo preservada y perpetuada por una música *indie* que estaba llegando al *mainstream* gracias al *grunge* y al *britpop*. Matthew Bannister ha argumentado que a pesar de las ansias de independencia económica del *indie* de los 80, sus presupuestos estéticos no se alejaban mucho de los del rock tradicional, pudiendo concebirse que el sonido de casi todos los grupos de *indie* rock de los 80 y 90 surge de una fuerte devoción a determinados grupos de rock del pasado como The Velvet Underground o The Byrds⁷¹. Esto hacía que el conocimiento de un cierto canon de artistas blancos de los 60, vista como una infancia del pop a la que se mira constantemente⁷², se considerara prácticamente un rito de paso⁷³.

Este canon musical eminentemente “blanco” llevaba a insistir notablemente en las guitarras, ya fuese continuando el sonido de The Byrds, como ocurre en el *jangle* pop de grupos como R.E.M. o The Smiths, o enfatizando la distorsión, como en el *noise* pop estadounidense (Sonic Youth, Pixies o Dinosaur Jr., influencias claves en el desarrollo del *grunge*) o el *shoegaze* británico (My Bloody Valentine, Jesus and the Mary Chain, Slowdive...). El propio Reynolds era extremadamente crítico con el *indie* de la época por este aspecto, diciendo que especialmente en su vertiente británica este era más blanco que el propio pop blanco⁷⁴. Así, parece que en la música *indie* había un cierto racismo implícito, como evidencia el ataque a músicas asociadas a la población afroestadounidense que se puede ver en la canción “Panic” de The Smiths, donde Morrissey pronuncia insistentemente “hang the DJ”⁷⁵. Este pequeño gesto, aunque pueda parecer anecdótico, es bastante representativo del desprecio que había dentro del *indie* hacia músicas como el *hip-hop* o la electrónica, que poco a poco estaban empezando a acabar con la hegemonía del rock en el panorama musical internacional⁷⁶, para terminar convirtiéndose en subcampos por derecho propio dentro del campo del pop-rock, al igual que el *indie*⁷⁷.

Como muy bien afirma Bannister, el *indie* sospecha de lo que en aquel momento se identificaba como “música negra” (*house*, *techno* y *hip-hop*)⁷⁸, criticándola desde un punto de vista folk, al verla tecnologizada y mercantilizada. Esto se debe a que en el *indie* se tiende a preferir lo viejo a lo nuevo, lo analógico a lo digital, los amplificadores de válvulas a los de transistores, evocando deliberadamente a determinadas técnicas clásicas de producción como el muro de sonido de Phil Spector o ciertos usos de la reverberación, emborronando el sonido para que se pierda el énfasis de lo individual sobre lo total⁷⁹. Por eso Reynolds enfatiza que el post-rock bebe de músicas negras de la época como el *techno* o el *hip-hop*, al igual que el *post-punk* había bebido del *dub* y la música

71 LARKIN, Colin [ed.]. *The Guinness Who's Who of Indie and New Wave*. Londres: Guinness Publishing, 1995, p. 196.

72 BANNISTER, Matthew. “‘Loaded’: Indie Guitar Rock Canonism, White Masculinities”. *Popular Music*, 25 (1), 2006, p. 87.

73 HESMONDHALGH, David. “Indie: the Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre”. *Cultural Studies*, 13 (1), 1999, p. 47.

74 BANNISTER. “‘Loaded’: Indie Guitar...”, p. 87.

75 *Ibid.*, p. 86-87.

76 Como refleja Robert Christgau, 1990 fue el primer año en el que ningún disco de rock llegó al número uno de las listas estadounidenses, y aunque al año siguiente se produjese la explosión del *grunge* con Nirvana, la presencia del *hip-hop* y la electrónica ya no se trataban de algo anecdótico, como ocurrió con la música *disco*. CHRISTGAU, Robert. “Don't Believe the Gripe: The Death of the Death of the Death of the Death of Rock and Roll”. *The Village Voice*, 25 de febrero de 1997, versión *online*: <http://www.robertchristgau.com/xg/pnj/pj96.php> [consultado: 1/5/2017].

77 Para Regev los subcampos principales del campo del pop-rock son el *mainstream*, el *hip-hop*, la electrónica, el *metal* y el *indie*. VAL RIPOLLÉS. *Rockeros insurgentes...*, p. 76.

78 Aunque sumamente controvertidas, las divisiones entre “música blanca”, entendida como aquella asociada y/o apropiada por los músicos de raza blanca de Estados Unidos (como el *country*, el *folk* o la mayoría del rock) y “música negra”, entendida como aquella asociada y/o apropiada por los músicos de raza negra (desde el blues hasta el *hip-hop*), son usadas en este trabajo porque son empleadas por parte de los autores manejados, y aunque crean divisiones arbitrarias sobre la música basadas en atributos raciales, son especialmente útiles para comprender la visión del propio Reynolds sobre el post-rock. Para más información sobre esta controversia véase TAGG, Philip. “Open Letter about ‘Black Music’, ‘Afro-American Music’ and ‘European Music’”. *Popular Music*, 8 (3), 1989, pp. 285-298.

79 BANNISTER. “‘Loaded’: Indie Guitar...”, p. 89.

disco y el Sonido de Canterbury del jazz y el *soul*⁸⁰. Porque al abrazar la influencia de la música negra norteamericana, los grupos de rock independiente consiguen huir de su clasicismo y canonismo, distanciándose lo máximo posible de las connotaciones negativas que tenía el rock para Reynolds y constituyendo una vanguardia artística hecha desde el presente y no una mera pose cada vez más clasicista, conservadora y conformista⁸¹.

Al vincular el género con la mirada a la música negra de géneros británicos precedentes como el *post-punk*, Reynolds estaba construyendo una visión del post-rock extremadamente inglesa, en la que desde fuera se privilegiaba la música negra estadounidense rechazándose la blanca, oponiéndose con ello a los críticos de rock estadounidenses, que como Carducci, perpetuaban una larga estela de *rockismo* que Reynolds y otros críticos británicos buscaban superar⁸².

Por esto, cuando Reynolds decide trasladar el término al ámbito estadounidense, extendiendo así su poder e influencia a la crítica del otro lado del Atlántico, realiza una serie de modificaciones que nos llevan a considerar esta como una definición distinta. En ella se omiten determinados aspectos de la original, estableciendo que los grupos de post-rock estadounidenses tienen un deseo de no ir demasiado lejos de la tradición del rock. Esto, según él, se materializa en un menor contacto con músicas negras como el *dub* o el *hip-hop*, un mayor énfasis en la calidez de los sintetizadores analógicos y la preferencia típicamente estadounidense por la actuación en vivo frente a los “trucos de estudio sin sudor”, los *samples* y los *remixes*⁸³. Aun así, de nuevo se permite diferenciar dos formas de entender el género, una más rítmica y otra más ambiental, representadas por Tortoise y Labradford, respectivamente⁸⁴, dos grupos sumamente importantes en las conceptualizaciones posteriores del término, como veremos más adelante.

Viendo esta definición, cabe preguntarse hasta qué punto Reynolds no está renunciando a los aspectos claves de su discurso inicial, como la integración de la música negra o las tecnologías digitales, haciendo que un término que aludía a una música que aparentemente no mira al pasado recurra a formas tradicionales de entender el rock o rechace lo digital prefiriendo lo analógico. Del mismo modo, en su nueva definición parece estar implícito el prejuicio de que el rock norteamericano tiende a ser más sencillo y tradicional que el inglés, una idea que se ha repetido de manera constante desde The Beatles hasta el *punk*, pasando por el rock duro o el rock progresivo. Además, esta definición también es problemática porque trata a los grupos estadounidenses como si supusieran una revolución, cuando resulta sumamente sencillo trazar los orígenes de muchos de ellos en determinadas escenas de *hardcore punk* locales y ciertas bandas como Slint⁸⁵. Pero aunque sus generalizaciones sobre el post-rock británico de 1994 y el “mitad-post-rock/mitad rock tradicional” de los EEUU puedan criticarse por sobre-simplificación, consiguieron una gran influencia en numerosas revistas y fanzines musicales ingleses⁸⁶, de donde terminarían pasando a las revistas y fanzines del resto del mundo.

2.2. Llegada del término a España

Las teorías de Reynolds llegarían a España a través del fanzine *Malsonando*, en el que se

80 REYNOLDS, Simon. “Shaking the Rock Narcotic”. *The Wire*, 123, mayo de 1994, pp. 33-35.

81 El proceso por el cual el *indie* se fue haciendo cada vez más conservador ha sido estudiado detenidamente por David Hesmondhalgh, que sitúa en los años 90 el momento en el que esta música pierde su poder subversivo, con el acercamiento de las discográficas independientes a los grandes sellos. HESMONDHALGH. “Indie: The Institutional Politics and Aesthetics...”, p. 47.

82 *Rockismo* es una catellanización del término anglosajón *rockism*, que se emplea en referencia a la actitud de los críticos musicales que defienden a ultranza el rock frente al pop.

83 REYNOLDS, Simon. “Space Rock Stateside”. *The Wire*, 141, noviembre de 1995, pp. 26-30.

84 *Ibid.*

85 HODGKINSON. *An Unstable Reference...*, pp. 193-194.

86 *Ibid.*, p. 196.

encontraban dos de las figuras más importantes del *indie* nacional de los años 90: Jesús Llorente y Víctor Lenore. En España, al igual que en el ámbito anglosajón, se produjo el mismo proceso que llevó a los autores de fanzines a la prensa especializada, especialmente a revistas como *Rockdelux*. E incluso algunos críticos, como Víctor Lenore, conseguirían, muchos años después, tener impacto en el ámbito académico a la manera de Reynolds⁸⁷. Pero al mismo tiempo, los fanzines de la primera mitad de los 90 ayudaron a la construcción de una serie de redes de músicos, fans y periodistas alrededor de la escena del *indie* nacional. Así, de ellos surgirían algunas discográficas independientes importantes, como Subterfuge, nacida del fanzine del mismo nombre, o Acuarela, creada por Llorente gracias al impacto conseguido por *Malsonando*⁸⁸.

El rock independiente español de la primera mitad de los años 90 tenía un carácter notablemente minoritario y se definía por la constante emulación de los grupos más importantes del ámbito anglosajón como Nirvana, My Bloody Valentine, Sonic Youth o The Smiths, cuyo sonido fue sistematizado por Bannister de la siguiente manera:

[I]ndie era un espacio/género estrechamente encerrado. Por un lado, uno no podía ser demasiado “pop” o “dance”, por el otro, el “rock” estaba también cargado de connotaciones negativas. El resultado era una música que estaba gestualmente restringida: ni obviamente negra o bailable o demasiado macho y *rock and roll*, pocas escalas o frases de blues, poca sincopación, relativamente uniforme en tono y textura, ejecutada potente pero discretamente y sin mucha expresión individual. Las guitarras son rasgueadas continuamente para crear un efecto de *drone* o *jangle*, con un consecuente enmascaramiento de lo vocal, lo cual (junto a las armonías) deriva del *punk* o del pop de los 60. Las letras (con frecuencia inaudibles) tienden a ser introspectivas, pesimistas, pasivas, a veces irónicas o apoloéticas. La imagen del músico es con frecuencia la de una anti-estrella, ordinaria, modesta. Las grabaciones tienden a sonar baratas, con portadas con un diseño *amateur*, infantil u oscuro. Hay una tendencia hacia una estética minimalista –“menos es mas”. Algunos de los límites fueron en algunos casos previamente dados: guitarras baratas, grabaciones primitivas, y músicos relativamente *amateurs* (especialmente en el canto), pero igualmente había una tendencia a considerar dichas “limitaciones” como intrínsecas al género, marcando la diferencia, haciendo una virtud de lo que no siempre era una necesidad⁸⁹.

En este sentido, frente al *amateurismo* del *indie* de la época, Jesús Llorente sería el encargado de introducir la idea de elitismo dentro de la escena, una idea que terminaría siendo validada por *Rockdelux* y programas de Radio 3 como *Disco grande*⁹⁰. Este énfasis en lo elitista y lo minoritario fue clave para que los autores del fanzine *Malsonando*, y en especial Llorente y Lenore, consiguieran adquirir el prestigio e influencia necesarios para hacerse un nombre dentro de la escena del *indie* español.

La idea del fanzine fue de Jesús Llorente⁹¹, que junto a Lenore había bebido mucho de la prensa nacional, fundamentalmente *Rockdelux*, y en especial de la británica⁹². *Malsonando* solo publicó dos números, si bien ambos tuvieron una gran acogida a nivel nacional, vendiendo mil y mil quinientos ejemplares respectivamente⁹³. Pero como afirma Antonio Luque de Sr. Chinarro: los fanzines eran “una forma de entrar en esa otra parte de la industria: la de la prensa, la de los críticos. Creo que estaban más destinados a que los viesen los de *Rockdelux*, *Ruta* [66] y *Popular 1* que para

87 Al igual que los libros de Reynolds, el libro de Lenore, *Indies, hipsters y gafapastas* ha tenido cierta acogida dentro del ámbito académico en las investigaciones de Héctor Fouce y Fernán del Val sobre la politización del *indie* en España, si bien el contenido del mismo siempre se ha tratado desde un punto de vista bastante crítico, por su excesivo reduccionismo. FOUCE, Héctor & VAL, Fernán del. “De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis”. *Methaodos. Revista de ciencias sociales*, 4 (1), 2016, p. 59.

88 GALÁN, Carlos. “La alternativa musical independiente. El caso de Subterfuge Records”. En Mora, Kiko & Viñuela, Eduardo [eds.]. *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*. Lleida: Universitat de Lleida, p. 93.

89 BANNISTER. “‘Loaded’: Indie Guitar Rock...”, p. 91.

90 CRUZ. *Pequeño circo...*, p. 804.

91 *Ibid.*, p. 314.

92 *Ibid.*, pp. 311-312.

93 *Ibid.*, p. 317.

que los viésemos los que queríamos leer de música”⁹⁴.

De modo que el principal objetivo de muchos de los que publicaban fanzines era conseguir el capital cultural suficiente para dar el salto a la prensa, al igual que habían hecho en el ámbito inglés autores como Reynolds. Este paso hacia los medios especializados estuvo precedido por la creación de *Spiral*, una revista pensada para dar voz a aquellos que escribían en los fanzines. En ella ya se puede ver el interés de los miembros de *Malsonando* por determinados sonidos minoritarios tomados de sus lecturas de la prensa inglesa. Así, Llorente escribiría en fecha tan temprana como noviembre de 1993 un artículo dedicado a 16 bandas de música independiente británicas, en el que incluía algunas de las que Reynolds consideraría parte del post-rock: Bark Psychosis, Disco Inferno, Main o Insides⁹⁵.

Por lo tanto, es evidente que tanto él como Víctor Lenore consiguieron dar el salto hacia *Rockdelux* por medio de un discurso similar al de Reynolds, en el que no había miedo a alejarse del canon del rock tradicional para hablar de sonidos más minoritarios y experimentales. Así parece validarlo el propio Lenore, que confiesa que los que escribían en *Malsonando* fueron incorporados en *Rockdelux* porque su director, Santi Carrillo, “no soportaba que nadie fuese más esnob que él”⁹⁶, es decir, consideraba que debía ser su revista la que portase la bandera del “elitismo musical”, en consonancia directa con revistas como *The Wire*, el polo autónomo del periodismo musical británico.

Este discurso análogo al de Reynolds llevaría a Lenore y Llorente a convertirse en los grandes abanderados del post-rock, el cual terminaría tan íntimamente relacionado a *Malsonando* como en el ámbito internacional lo estaba a Simon Reynolds. Así, al comienzo de una crítica Jesús Llorente dijo que: “[t]odo el mundo sabe que los Malsonando fuimos los primeros en hablar de post-rock en este hermoso país”⁹⁷. Y del mismo modo, uno de los miembros de Paperhouse definió el género diciendo que era “la etiqueta que los del fanzine *Malsonando* dicen que pusieron ellos”⁹⁸.

Dada la especial cercanía de *Rockdelux* y los autores de *Malsonando*, la revista empezaría a usar la etiqueta a mediados de 1995⁹⁹, cuando en el resto de revistas especializadas el término no se usaría hasta 1996, coincidiendo con el momento en el que se populariza en el ámbito anglosajón¹⁰⁰. Por ello es comprensible que también fuese *Rockdelux* la primera revista que incluyó a grupos nacionales dentro del post-rock, comenzando por Manta Ray.

94 *Ibid.*

95 MALSONANDO [LLORENTE], Jesús. “Pop inglés. Exiled from Indie Street”. *Spiral*, noviembre de 1993, pp. 12-13.

96 CRUZ. *Pequeño circo...*, p. 808.

97 LLORENTE, Jesús. “Cul de Sac. I Don't Want to Go to Bed”. *Rockdelux*, octubre de 1995, p. 52.

98 RAMOS, Anna. “Paperhouse. Romper una lanza”. *Rockdelux*, junio de 1996, versión online: <http://www.rockdelux.com/secciones/p/paperhouse-romper-una-lanza.html> [consultado: 2/5/2017].

99 CERVERA, Juan. “Flying Saucer Attack. Isolation”. *Rockdelux*, junio de 1995, p. 27.

100 HODGKINSON. *An Unstable Reference...*, p. 200.

3. La construcción del concepto de post-rock a través de Manta Ray

3.1. Primeras referencias: *Manta Ray* (1996)

Manta Ray fue formado en Gijón en 1992 por Nacho Álvarez (bajo) y José Luis García, “Rubio” (guitarra y voz), a los que no tardaría en sumárseles Nacho Vegas (guitarra), proveniente de Eliminator Jr. Muy rápidamente sería encuadrado dentro de lo que se terminaría por conocer como Xixón Sound¹⁰¹, una escena musical de rock independiente que se desarrollaría en la ciudad de Gijón, cuyo principal centro neurálgico fue La Plaza, un bar propiedad de Nacho Álvarez, abierto en 1992. Paralelamente a esto, Paco Loco crearía un estudio de grabación en la ciudad, que al igual que La Plaza se convertiría en un punto de encuentro para todos los músicos que conformaban la escena¹⁰².

Aunque cada grupo tuviese un estilo diferente –lo cual se acentuó con el paso de los años–, en la primera mitad de los 90, el sonido y los intereses de las bandas de Gijón estaban cercanos a los del resto de grupos de *indie* nacionales, y por extensión al canonismo del *indie* rock de guitarras del que habla Bannister¹⁰³. Así, existían ciertos rituales, como ir a Londres a por discos o leer *Rockdelux* religiosamente¹⁰⁴, que aunque no fuesen desarrollados por todas las personas de la escena, contribuían a consolidar una serie de prácticas sociales determinadas, como el culto a ciertas bandas de rock independiente anglosajonas. Esto se puede apreciar en los nombres de algunos de los grupos, tomados de canciones de bandas de *indie* extranjeras, como Eliminator Jr., que proviene de un tema de Sonic Youth, o Manta Ray, que corresponde a una canción de Pixies¹⁰⁵.

El impacto de la escena de Gijón fue bastante notable dentro del *indie* nacional, hasta el punto de que en el primer número de *Factory*, un suplemento creado por *Rockdelux* para hablar de la música que no tenían cabida en la revista, se realiza un sumario de los grupos más destacados de Gijón, donde se define a Manta Ray de la siguiente manera:

Este es un claro ejemplo de la escasez de baterías que hay en Asturias, en poco más de un año de existencia están ya con su tercer batería, y a ninguno han tenido en exclusividad. Actualmente está a los parches Isaías, de la nueva promesa Yellowfinn, junto al núcleo del grupo, José Luis García (guitarra y voz) y Nacho Álvarez (bajo), cuarteto con Nacho Eliminator a la guitarra. Grabaron una maqueta con su primera formación en octubre del 92, cinco temas producidos por Gonzalo Martínez que no reflejan lo que hacen ahora mismo y con los que ya no se identifican demasiado. Sus influencias: Dinosaur Jr., Boo Radleys, Mercury Rev, pero también Screaming Trees o los Smiths. Han grabado un tema para el recopilatorio de Waco que muestra su dirección actual con fidelidad y Subterfuge está en contacto con ellos. De momento, a Jesús Ordovás le tienen encantado¹⁰⁶.

Esta reseña ya indica varios rasgos interesantes que se mantendrán en gran medida a lo largo de toda la carrera de Manta Ray: los rápidos cambios en la forma de entender la música del grupo, nada satisfecho con su producción poco más de un año antes, y el beneplácito de la prensa, en este

101El nombre de Xixón Sound fue acuñado por Iñaki, programador de la sala Siroco, para el *flyer* de un concierto de varios conjuntos asturianos: Penélope Trip, Manta Ray, Eliminator Jr. y Yellowfinn. PASKUAL, Igor. “El rock en España 1990-2010. Del espíritu olímpico a la Ley del Suelo”. En Mora, Kiko & Viñuela, Eduardo [eds.]. *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*. Lleida: Universidad de Lleida, 2013, p. 56.

102CRUZ. *Pequeño circo...*, p. 273.

103BANNISTER. “‘Loaded’: Indie Guitar...”, pp. 77-95.

104Ibid., pp. 247, 250.

105El propio Nacho Vegas dijo que aunque no fuese miembro fundador de Manta Ray, estuvo en el momento en el que discutían el nombre y todos eran nombres de álbumes o canciones, ya que “era la prerrogativa”. CRUZ. *Pequeño circo...*, p. 258.

106“Manta Ray”. *Factory*, 1, enero-marzo de 1994, p. 51.

caso del propio Jesús Ordovás, uno de los mayores críticos musicales de la época de la Movida¹⁰⁷. Pero al mismo tiempo no deja de ser especialmente relevante que todos los grupos que aparecen citados como influencias se puedan encuadrar claramente dentro de los diferentes géneros que conformarían el *indie* rock de guitarras del que habla Matthew Bannister: el *grunge* de Screaming Trees, el *jangle* pop de The Smiths o el *noise* pop de Dinosaur Jr., por citar algunos. Estos influjos estilísticos los conectan directamente con la mayoría de grupos del Xixón Sound, con los que se les compara muy claramente en la revista *Spiral* en relación a su primer EP, *Escuezme!*, ya publicado en Subterfuge:

Lo que más me jode de los grupos de Gijón es que piensas que ya está bien de grupos de Gijón, que ya está bien de escuchar grupos de *noise* de Gijón, que ya está bien de oír grupos de *noise* de Gijón que graben para Subterfuge y luego vas, pones la aguja sobre el disco y te jodes: te obligan a callar¹⁰⁸.

En esta misma crítica también se decía que “[h]aciendo rock abrasivo y actual aquí en España son los mejores”¹⁰⁹. Esta clara vinculación con el rock y el *indie* rock del que se supone que se distanciaba el post-rock no parece indicar que fuesen a convertirse en la primera banda española en ser encuadrada en el género por parte de la prensa. Pero dados los constantes cambios en el estilo del grupo, es bastante comprensible que el sonido de su álbum debut, *Manta Ray*, publicado a finales de 1995, fuese diferente del sonido que les había caracterizado hasta ese momento. Ya que como Nacho Álvarez afirmaba: “el primer EP [*Escuezme!*] tenía buenas canciones, pero carecía de unidad estilística. El segundo [*The Last Crumbs of Love* de 1995, adelanto de *Manta Ray*] ya decía algo más. Y con el LP nos hemos creado un espacio propio”¹¹⁰.

Manta Ray fue grabado por los tres miembros fijos del grupo hasta aquel momento, Nacho Álvarez, Nacho Vegas y José Luis García, junto a Juan Luis Ablanedo, batería del grupo Eliminator Jr., con quien habían participado en el VII Concurso de la Villa de Bilbao, en el que quedaron segundos. Esto les permitió pagar la mayor parte de los gastos de grabación del disco, del cual se publicaría un EP de adelanto en mayo de 1995¹¹¹. El álbum, como el de todos los grupos de *indie* de Gijón, fue grabado en el estudio de Paco Loco y sería publicado por Subterfuge –al igual que sus dos primeros EPs–, que ya se perfilaba como el principal sello de rock independiente del país, aunque aún no había adquirido el impacto que conseguiría con Dover en 1997.

El disco fue aceptado unánimemente dentro de la escena nacional del *indie*, llegando a ocupar el segundo puesto de la lista de mejores álbumes nacionales de 1995 de *Rockdelux* (considerada por Andrés Arévalo el “pulsímetro de la independencia musical del país por aquellos años”¹¹²) y el primer puesto de la lista de álbumes nacionales de 1996 de *Mondosonoro*.

El caso de *Rockdelux* fue sin duda alguna bastante insólito, al publicarse el disco a finales de año y considerarse en menos de un mes que debía estar entre los puestos más elevados de la lista. La crítica del álbum fue realizada por Xavier Cervantes, director de redacción de la revista, y aparece en el número de enero de 1996, siendo la primera vez que Manta Ray fueron vinculados al post-rock por parte de la prensa especializada. En ella considera al álbum uno de los discos más sugerentes del 95, diciendo que Manta Ray desafían “el abismo de la pretenciosidad progresiva sin perder el equilibrio” y señalando que en algunas piezas “gotean post-rock, apenas rozando el minimalismo palaciego de Will Oldham o señalando con timidez el suero que alimenta a Beef o Medication”¹¹³. Estas breves pero ricas referencias musicales nos resultan especialmente destacadas para entender el lugar en el que se consideraba que se encontraba el grupo en relación al post-rock.

107VAL RIPOLLÉS. *Rockerros insurgentes...*, pp. 272-273.

108CASTILLO, Jesús. “Manta Ray. Escuezme! Ep”. *Spiral*, septiembre de 1994, p. 28.

109Ibid.

110SANZ, Gerardo. “Manta Ray. En carne viva”. *Rockdelux*, julio-agosto de 1996, p. 12.

111ARÉVALO. Andrés. “Manta Ray”. *La fonoteca* [online]: <http://lafonoteca.net/grupos/manta-ray/> [consultado: 2/5/2017].

112Ibid.

113CERVANTES, Xavier. “Manta Ray. Manta Ray”. *Rockdelux*, enero de 1996, p. 60.

Por un lado, debemos entender a qué se refiere con “progresismo”. Esta es una alusión clara y directa al rock progresivo de los 70, un género musical considerado elitista y pretencioso por la prensa surgida paralelamente al *punk*, incluyendo a periodistas de la Movida como Ordovás o Manrique¹¹⁴. Reynolds ha matizado en muchas ocasiones que el post-rock no es rock progresivo porque el rock progresivo “*rockandrolea*”, es decir, preserva los instrumentos propios del rock para usos propios del rock, a pesar del amplio abanico de timbres, armonías, ritmos, melodías y secciones que pueda haber en las canciones¹¹⁵. Aun así, la baza del rock progresivo tendió a usarse para atacar al post-rock en los años 90, criticándose a algunos de los artistas encuadrados en la etiqueta de reproducir los peores ademanes del rock de los 70. Así lo reflejaban Llorente y Lenore, que decían que aunque para ellos el post-rock fuese “la corriente musical más excitante de los noventa”, para sus detractores supone “un retorno de los peores valores de la vanguardia, el rock progresivo y la *new age*”¹¹⁶.

Por otro lado, en referencia a los grupos con los que les comparan, en primer lugar destaca la mención a Will Oldham, más conocido por diversos proyectos bajo el seudónimo de Palace (de ahí la alusión a lo “palaciego”), así como por su proyecto Smog. Su música, aunque usualmente se encuadra en la canción de autor, el folk, la *americana* o el *lo-fi*, también se vinculaba al post-rock¹¹⁷, dadas las conexiones de ciertos grupos norteamericanos del género con el *lo-fi*. Pero mucho más interesante es la mención a dos bandas españolas, Beef y Medication, considerados por Rafa Cervera los únicos grupos nacionales de la época influidos por el *krautrock* alemán¹¹⁸. Este aspecto es de vital importancia, ya que entre 1995 y 1996 comenzó a aceptarse que el *krautrock* de los 70 era una influencia vital en el desarrollo del post-rock. Este renovado interés por el género llevó a la prensa británica a publicar artículos sobre este o alguno de los grupos en él incluidos¹¹⁹, una tendencia replicada por la prensa española de la época.

Uno de los artículos más tempranos e interesantes sobre el *krautrock* fue publicado en enero de 1996 en *Ruta 66* y en él se define someramente el género en base a dos rasgos fundamentales:

- 1) El ritmo monocorde y sus reacciones hipnóticas; la pulsión metronómica compartida por Kraftwerk y Neu!, el golpe regular de Jaki Liebezeit en Can, la percusión mecánica y expresionista. 2) La espacialidad y el sentido cosmogónico: la huella romántica de Wagner expuesta a tratamientos que van del minimalismo de Neu! y Popol Vuh al monolitismo de Can y Faust¹²⁰.

Resulta interesante encontrar como rasgos más significativos estos dos aspectos, ya que conectan notablemente con los dos tipos de post-rock, el rítmico y el ambiental, y con ese énfasis en lo espacial frente a lo temporal que ya se apreciaba en las primeras definiciones del género. Aun así, el autor de este artículo es especialmente crítico con el post-rock, diciendo despectivamente que: “[a]vezados comentaristas ensalzan las excelencias del post-rock, si no lo he entendido mal un refrito de *kraut* y sinfonismo que les sabe a repanocha”¹²¹, un claro ataque a autores anglosajones como Reynolds y españoles como Lenore y Llorente. Pero frente al clasicismo del autor de este artículo, Jaime Gonzalo, al texto lo acompaña un artículo de Rafa Cervera en el que se reflexiona sobre la conexión del *krautrock* con algunas músicas actuales, estableciendo claros vínculos con artistas como Stereolab, Moonshake, Pram, Laika, Seefeel, Flying Saucer Attack, Tortoise o Cul de

114VAL RIPOLLÉS. *Rockeros insurgentes...*, pp. 271-275.

115CHUTER. *Storm, Static, Sleep...*, p. 67.

116LENORE, Víctor & LLORENTE, Jesús. “Post-rock. La nueva mayoría”. *Factory*, abril-junio de 1996, pp. 5-7.

117Ibid.

118“Aquí, como siempre, las cosas son distintas respecto al resto del mundo, y claro, con el *krautrock* la cosa no varía.

Tan sólo dos bandas, Beef y Medication –ambas en el sello Acuarela– demuestran haber tenido curiosidad suficiente como para acceder a las raíces secretas de muchas de las cosas que hoy están consideradas modernas”. CERVERA.

Rafa. “Afterkraut Exploration”. *Ruta 66*, enero de 1996, p. 53.

119HODGKINSON. *An Unstable Reference...*, pp. 202 y ss.

120GONZALO, Jaime. “Krautrock. Guía iniciática para jóvenes consumidores”. *Ruta 66*, enero de 1996, p. 51.

121Ibid., p. 50.

Sac¹²², grupos que Reynolds consideraba que representaban al post-rock inglés y estadounidense, tanto en la vertiente rítmica como en la ambiental.

Retomando la crítica de *Manta Ray* de Cervantes, conviene tener en cuenta que él fue el primer crítico en atacar la indulgencia con la que se había tratado a los grupos de *indie* españoles en una reseña de octubre de 1994 de Los Canadienses, donde arremetía contra el mimetismo y *amateurismo* de casi todas las propuestas que había en la escena del rock independiente nacional¹²³. Esto es especialmente importante para comprender el resto de críticas que hubo sobre el disco, ya que sin emplear la palabra post-rock resaltaban muchos de los rasgos característicos del género para señalar que la banda se alejaba de lo que hacían (mal) el resto de grupos de la escena.

Sinuosos, misteriosos, revoltosos, a Manta Ray los ha puesto la madre naturaleza en este mundo de sonidos independientes para que haya de todo. Aunque algunos aprovechen el hecho para hacerse pajas mal hechas a granel, Manta Ray sobreviven a esa absurda situación que es ser *underground* en este país, con una música que es, ante todo, música. Hay que quererlos, sobre todo mientras algunos de sus coetáneos nacionales comienzan a encaminar sus aspiraciones hacia esquemas puramente pop y rock y otros no mueven un dedo hasta que leen el último número de la gaceta del club de fans de Sonic Youth, para saber a qué atenerse. A mí Manta Ray no me suenan a nadie conocido, y sobre todo, me gusta lo que hacen sonar. Por supuesto lo suyo es rock, pero no es un rock fácil ni previsible. Llega mucho más allá. Consigue que los poros de la piel se abran y que las emociones se entrelacen, goteen y se esfumen entre los efluvios de una buena noche. Nada de muros de guitarras mal diseñadas y peor construidas, nada de estribillos a medio hacer, sólo imaginación y *feeling*. Un debut ejemplar sí señor¹²⁴.

Manta Ray ya nos había amenazado en *Escúezme EP*. Pretendían desmarcarse de esa amalgama de bandas insulsas que crecen como setas en cualquier húmedo local de ensayo de nuestro territorio. En su primer álbum, nos abren los ojos y tras vapulearnos con muestras de apabullante personalidad nos descubren el secreto del disco perfecto. Difícil, denso, pero perfecto por encima de todo. [...] Desde la breve “Adamo” hasta el epílogo “Canción de cumpleaños para el señor Miseria”, recrean un universo de impoluta tristeza, descarnado y melancólico que rebosa guitarras hirientes, bajos nostálgicos y una de las secciones de cuerda más emotivas de las presentadas por estos lares. [...] Todas y cada una de las canciones de este debut mantiene [*sic*] un nivel envidiable, una intensidad que consiguen tanto con desenfrenos eléctricos a lo Mercury Rev como con inusuales discursos de pausado evolucionar. En *Manta Ray* no encontraremos estribillos pegadizos, apenas afán de accesibilidad, pero nos enfrentaremos a una loable sinceridad, a una atroz sensación de haber dado con otro de los grandes discos que se han creado y elaborado en nuestro, a veces, cargante país¹²⁵.

En toda escena es tan obligado el papel de las figuras que marcan paso –pocas– como el de las que parecen conformarse con andar un camino cómodamente señalado –la mayoría–. Manta Ray pertenecen por derecho propio al primer grupo –y no solo circunscribiéndonos al espinoso campo del *noise* español– desde que en 1994 descubrieran sus bazas con el *Escúezme EP* [*sic*]. El LP de debut se ha hecho de rogar, para acabar de delimitar las fronteras estilísticas de un grupo que ha logrado alcanzar en un corto espacio de tiempo una sorprendente capacidad expresiva¹²⁶.

Si algo se puede ver en estas críticas es la sensación constante de que Manta Ray constituyen el camino a seguir dentro del *indie* nacional por dos motivos fundamentales. Por un lado, por ir más allá de los esquemas propios del pop y el rock y de la mera copia a los grupos extranjeros. Y por el otro, por hacerlo poniendo el énfasis en la emoción y no en la experimentación vanguardista, o, por decirlo con otros términos, en el elitismo del rock progresivo. Aun sin haber escuchado la música, como le ocurriría a muchos de los lectores de estas revistas, lo que está claro es que se iban a encontrar con algo novedoso y rupturista. Y eso suponía un alejamiento con respecto a los cánones musicales del *indie* de la época, como se ha tendido a apreciar en retrospectiva, diciéndose que “si hasta Manta Ray el rock hecho en la península había sido entendido como una buena mezcla de

122CERVERA, Rafa. “Afterkraut Exploration”. *Ruta 66*, enero de 1996, pp. 52-53.

123CRUZ. *Pequeño circo...*, p. 497.

124SANDOVAL, Pere. “Manta Ray. Manta Ray”. *Ruta 66*, marzo de 1996, p. 33.

125LUNA, Joan S. “Manta Ray. Manta Ray”. *Mondosonoro*, marzo de 1996, p. 10.

126DÍAZ, Carlos. “Manta Ray. Manta Ray”. *Popular 1*, marzo de 1996, pp. 80-81.

bandas foráneas, después de su álbum de debut, se empezó a creer en la posibilidad de innovar y de desarrollar un sonido personal, nuevo en cada disco”¹²⁷. En una línea similar se muestra Eduardo Guillot en un texto escrito al haber sido elegido este álbum como el 16º mejor disco español de los 90 por los críticos de *Rockdelux*:

[A]sociado inicialmente a pertinentes titubeos post-rock pero afianzado de inmediato como una de las propuestas más singulares de una escena donde el grupo ya descollaba sin dificultad, pese a utilizar las mismas armas que la mayoría de sus competidores: textos en inglés, producción de Paco Loco y contrato con Subterfuge. De no ser por su trayectoria posterior, admirable y plena de coherencia, la ópera prima de Manta Ray podría ser calificada de espejismo por su capacidad para evitar las fáciles comparaciones a que se ha visto sistemáticamente sometido (salvo muy escasas excepciones) cada nuevo disco español de la década. Convertido en obra de referencia cuya única herencia es la cultivada por el propio grupo, el disco desarrolla paisajes sonoros donde la experimentación no está reñida con el clasicismo, los arreglos (tan amplios como el espacio que separa una distorsión de guitarra de un adorno de teclado) adquieren relevante protagonismo, y la búsqueda de sensaciones intensas se erige en única guía de unas canciones que fluyen sin cortapisas, con un único límite: el de la libertad de sus creadores¹²⁸.

En este texto, escrito en el año 2000, de nuevo aparece la palabra post-rock, diciéndose que la etiqueta era “pertinente”. Pero al igual que en la crítica de Xavier Cervantes, se admite que el post-rock se podía apreciar en algunos aspectos del disco, pero no en todos, sin precisarse muy bien a cuáles se refiere. En el momento en el que se publicó la reseña de Cervantes, apenas había habido una reflexión profunda a nivel nacional sobre el significado de la expresión y simplemente se había adscrito en alguna entrevista o crítica discográfica a alguno de los referentes británicos o norteamericanos de los que hablaba Reynolds. El primer paso hacia una mayor conceptualización del género fue realizado por Gerardo Sanz en el mismo número de *Rockdelux* que la crítica de *Manta Ray*. En él se repiten los prototipos ingleses y estadounidenses y se intenta conectar al género con la tradición, estableciendo una genealogía que más que centrarse en géneros concretos, se centra en actitudes de músicos vanguardistas y experimentales que desde el punto de vista del autor han tenido impacto en los grupos de post-rock actual:

Recuperar a Schoenberg, Stockhausen, Barber, Cage y otros clásicos populares, reivindicar el *krautrock* y recalificar las propiedades de Brian Eno, Robert Hampson (Main), Barry Adamson, John Coltrane o Lee Perry en el olimpo de la creación pura no es sino otra forma de *revival*. Ellos lo saben y no lo esconden, abandonados a una imaginaria –nombres, títulos, textos– que en comunión con la actual fiebre *easy listening*, se impregna del romanticismo pre-carrera espacial y la excitación de una época en que el hombre todavía pretendía trascender. [...] [N]egarle a los paladines del género su voluntad transgresora sería injusto, tanto como pasar por alto una contradicción evidente: desde su postura de *no-músicos*, enfatizan el carácter significativo de un proceso de grabación al que, paradójicamente, se enfrentan con un elevado número de composiciones ya cerradas¹²⁹.

Mucho más exhaustiva sería la sistematización que realizaron Jesús Llorente y Víctor Lenore para *Factory* en el número de abril-junio, donde en la portada aparecía una foto del grupo Tortoise junto a las palabras “Qué es el post-rock” en grande y una larga lista de grupos asociados al género en pequeño. Este texto buscaba sistematizar el significado del término ante la cada vez mayor difusión del mismo. Lo interesante de la propuesta de los dos autores de *Malsonando* es que en ella se ponía al post-rock a dialogar directamente con el rock de guitarras que tomaban como punto de referencia la mayoría de los grupos de *indie* españoles para llevar a cabo “muros de guitarras mal diseñadas”¹³⁰.

127LA MÁQUINA DE ESCRIBIR. “FMIC. Festival en Ciudad Real”. *Buscamúsica.es*, 2 de marzo de 2004: <http://www.buscamusica.es/ezine/noticias/040302fmic.htm> [consultado: 5/5/2017].

128GUILLLOT, Eduardo. “Manta Ray. Manta Ray”. *Los 200 CDs de los 90*. Barcelona: Rockdelux, 2000, p. 65.

129SANZ, Gerardo. “Post-rock. Positivland”. *Rockdelux*, enero de 1996, p. 30.

130SANDOVAL, Pere. “Manta Ray. Manta Ray”. *Ruta 66*, marzo de 1996, p. 33.

Rebobinemos hasta el período 85-88: los años de *Psychocandy* (The Jesus and Mary Chain), *Heaven's End* (Loop), *Hairway to Steven* (Butthole Surfers), *Songs About Fucking* (Big Black), *Evol* y *Daydream Nation* (Sonic Youth), *69* (A.R. Kane) y el visionario *Isn't Anything* (My Bloody Valentine). O sea, el trienio en que se llevaron al límite las posibilidades de las guitarras eléctricas. Sólo estos últimos lograron dar el paso adelante con su segundo disco, *Loveless* (91). Después de saborear el talento derrochado por todos ellos, los músicos más inquietos del planeta se ponían manos a la obra para contestar una pregunta: ¿existe el rock después del rock?¹³¹.

Así, lo primero que se planteaba era la premisa de que los grupos de *noise* pop americano y *shoegaze* británico, principales referentes musicales para el *indie* nacional, suponían el punto y final de la música de guitarras dentro del *indie*. Así parecía indicarlo la dirección que supuestamente iba a tomar el tercer disco de My Bloody Valentine, en el que se unirían elementos de “*dub*, *reggae*, *hip-hop* y hasta *thrash metal*”, en lo que Llorente y Lenore denominan el “*Pet Sounds* de los noventa”. Este disco, que jamás vería la luz (el tercer disco de My Bloody Valentine tendría que esperar a 2013 para publicarse y se encontraba muy lejos de todas esas influencias novedosas), parecía indicar que lo que había que hacer no era copiar el sonido de My Bloody Valentine, sino sus actitudes.

[M]ientras los *shoegazers* copiaban el sonido de Kevin Shields y cía., un disperso puñado de bandas preferían adoptar la actitud, aunque, eso sí, con presupuestos más limitados. Partiendo de las definiciones de los implicados, podemos aventurar tres rasgos de esta corriente: 1) utilizar los instrumentos característicos del rock de una forma que no es rock; 2) preocuparse más por la creación de timbres, texturas y frecuencias que por las estructuras convencionales; 3) una actitud abierta y heterodoxa. El rock convencional no se usa ni siquiera como referencia a subvertir. Por ello, no es extraño encontrarnos con canciones tan accesibles como “*Secondhand Clothes*” (Moonshake), “*Darling Effect*” (Insides) o “*It's a Kid's World*” (Disco Inferno). Pero prescindiendo de la teoría, la escucha atenta de los discos revela que los grupos comparten una amplia cultura musical y un desarrollo intuitivo de sus ideas (en oposición al profesional o virtuoso)¹³².

Esto les lleva a incidir en un discurso con cierta concepción autodidacta de la música, deduciendo de ello que no hay “preocupación alguna por la imagen, ni caracteres sociológicos a los que agarrarse, ni siquiera un interés especial por las letras –salvo contadas excepciones–”, y opinando que posiblemente fuera “el movimiento más centrado en la música (casi abstractamente) desde hace décadas”. Esta negación del aspecto sociológico del post-rock ya había sido resaltada por Reynolds y surgía en oposición al marcado “sociologismo” con el que la crítica trataba al rock, incidiendo mucho menos en el aspecto sonoro que en la contextualización de la música y las letras, una tónica de la que solo se tendía a salir en el caso de las propuestas más vanguardistas¹³³. Con ello, lo que se pretendía era separar al post-rock de cualquier tipo de subcultura o escena, resaltando que para los artistas englobados bajo la etiqueta era mucho más importante el sonido que los intereses económicos, sociales o expresivos que guiaban a otros géneros.

Además de esto, en el texto se deja muy claro que existen grandes diferencias entre los grupos británicos y estadounidenses, conscientes de la difícil unión de los prototipos de ambos lados del Atlántico:

La rama americana es quizás más primitiva, oscura y no tan alejada de la dinámica de la banda de rock convencional. Se alimenta de accesibles excedentes de los setenta –Farfisa, Moogs, equipos analógicos– y tiene conexiones con el *slowcore* –Codeine, Bedhead, Rex– y con el ubicuo *lo-fi* –Smog, Thinking Fellers Unions Local 282. En el Reino Unido se respira un ambiente más libre y sofisticado, cercano a la escena de *ambient* –Aphex Twin, Scanner, Autechre– y al denominado post-pop –Stereolab, Butterfly Child, Papa Sprain–. En este caso, la multiplicación de grupos ha sido supuestamente avivada por el abaratamiento de las tecnologías avanzadas¹³⁴.

131LENORE, Víctor & LLORENTE, Jesús. “Post-rock. La nueva mayoría”. *Factory*, abril-junio de 1996, pp. 3-4.

132Ibid.

133LINDBERG. *Rock Criticism...*, p. 309.

134LENORE & LLORENTE. “Post-rock...”, pp. 3-4.

Así, al reproducir todos los prototipos propuestos por Reynolds, se ven de algún modo obligados a simplificar las reglas, eludiendo aspectos claves en la definición del post-rock británico como el uso del estudio como espacio de experimentación, la influencia de la música negra o la interacción con lo digital, para así evitar confrontarlo con la mayor importancia del directo de los grupos estadounidenses, el menor peso de la música negra y el uso de lo analógico. Esto también les lleva a omitir prototipos en la definición del género, excluyendo a grupos como Stereolab, que formaban parte de la definición original del término o de la realizada en *Rockdelux*, para incluirlos en una categoría diferente, la del post-pop, que no se molestan en definir.

Con estas reglas en mente, sin olvidar en ningún momento los rasgos a los que se refería Reynolds, resulta mucho más sencillo determinar en qué medida el debut de Manta Ray se ajustaba a esos atributos generales compartidos entre los prototipos ingleses y estadounidenses.

Lo primero que destaca de *Manta Ray* es la pluralidad de propuestas musicales que en él se incluyen, a pesar de no apartarse en ningún momento de una formación de dos guitarras, bajo y batería a la que ocasionalmente se le añaden arreglos de cuerda y un órgano eléctrico. De este modo, en principio nos encontramos ante una plantilla instrumental propia del rock con una “actitud abierta y heterodoxa”, si bien cabe preguntarse hasta qué punto con estos instrumentos se llevan a cabo prácticas diferentes a las del rock.

Las dos primeras canciones del disco, “Adamo” (ejemplos 1 y 2) y “Tin Pan Alley” (ejemplo 3)¹³⁵, resultan sumamente clarificadoras al respecto. Ambas se estructuran de manera análoga: un patrón rítmico constante sobre el que se asientan una serie de patrones melódicos que oscilan sobre dos acordes que se mantienen fijos toda la canción. Estos patrones se verán alterados en secciones, que a modo de estribillo o sección B, hacen que todos los instrumentos interpreten los acordes homorítmicamente. Lo interesante de esto es que en su caracterización del post-rock actual, Bradley Osborn afirma que la manera más obvia en la que la música se mueve hacia propósitos que no son los del rock es dando forma a tapices instrumentales repetitivos y minimalistas más que a estrofas y estribillos cantables¹³⁶, algo que en cierta medida ocurre en ambas canciones.

The image shows a musical score for the beginning of the song "Adamo" from the album "Manta Ray". The score is written for three instruments: Electric Guitar, Electric Bass, and Drums. It is in 6/8 time and D major. The guitar and bass play a simple, repetitive melodic line, while the drums provide a steady, syncopated rhythm. The score is divided into two systems, each showing four measures.

Ejemplo 1: Inicio de “Adamo”, pista 1 de *Manta Ray*. Transcripción propia.

¹³⁵Todas las palabras subrayadas incluyen un hipervínculo a la canción o el disco al que remiten.

¹³⁶OSBORN. *Beyond Verse and Chorus...*, p. 51.

Ejemplo 2: Funcionamiento por capas de “Adamo” (simplificado), pista 1 de *Manta Ray* (1:21-1:25). Transcripción propia.

Ejemplo 3: Inicio de “Tin Pan Alley” (simplificado), pista 2 de *Manta Ray* (0:14-0:19). Transcripción propia.

Estos elementos repetitivos también se podrían vincular al *krautrock*, que como veíamos anteriormente estaba definido por la repetición de patrones rítmicos constantes. Además de esto, el primero de los temas, “Adamo”, destaca por ser completamente instrumental y electrificar los golpes de la caja en la segunda aparición de la sección inicial (1:11-2:00), evocando con ello al sonido de una batería electrónica y por extensión a la música electrónica. Por su parte, “Tin Pan Alley”, a pesar de emplear un sonido de batería convencional, utiliza un diseño inspirado en el *hip-hop*, aunque como el propio grupo lamentaba, esta referencia no había sido captada ni por parte de la prensa ni por los fans¹³⁷.

Estas configuraciones rítmicas inspiradas en el *hip-hop* y la electrónica, que conectan con el interés por estos géneros del post-rock, no aparecen en el resto de las canciones del álbum, al igual que la evidente construcción por capas y la oscilación constante entre dos acordes; aunque podemos encontrar, como explicaremos más adelante, oscilaciones similares en canciones como “Secrets” y “Canción de cumpleaños para el señor Miseria”. Otro elemento destacado de “Tin Pan Alley” que tampoco aparece en otros temas del disco es un efecto al final de la canción en el que se procesa el sonido de las cuerdas reproduciéndose revertidas (5:16-5:28). Este procedimiento es fácilmente vinculable al uso del estudio como un instrumento más, pero resulta un elemento excesivamente puntual, en gran parte por las limitaciones que encontraron en la producción. Así, el carácter tremendamente innovador de “Tin Pan Alley” sería muy bien valorado en su momento, considerándose *a posteriori* como una de las canciones que “empezaban a marcar las diferencias”¹³⁸.

137 PEÑAS, Enrique. “Manta Ray”. *Mondosonoro*, marzo de 1998, p. 5.

138 BASTERRETXEA, Aritza. “Manta Ray. Nuevo salto sin red”. *Mondosonoro*, febrero de 2000, pp. 24-25, versión online: <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/nuevo-salto-sin-red/> [consultado: 2/5/2017].

En ciertas ocasiones el grupo ha mostrado su descontento con Paco Loco como productor. Nacho Vegas dijo que “las texturas de guitarra quedaron como las de un grupo de *noise* pop al uso, lo que en otro caso no hubiese sido tan grave”, pero que en su caso sí lo era porque “la idea era construir un disco un poco conceptual en atmósferas, en sonidos, en el fondo y en la forma”. De manera similar se expresaba Nacho Álvarez diciendo que: “nunca estuvimos satisfechos más que de un sesenta por ciento. Inmediatamente después de grabar, vimos fallos que no se pudieron subsanar porque aquí no tienes ni los medios ni la oportunidad de rectificar. Queríamos trabajar los ambientes y texturas sin perder de vista cada canción por separado”¹³⁹. Aun así, *a posteriori*, el grupo ha llegado a decir que “pese a una producción de Paco Loco orientada a parámetros más *noise*”, “Tin Pan Alley” o “Adamo” quedaron mejor de lo que en un primer momento consideraron¹⁴⁰.

Esta intención de concentrarse en los ambientes y las texturas conecta claramente con el segundo rasgo que Llorente y Lenore consideraban que caracterizaba al post-rock y con el aspecto espacial que resaltaba Reynolds. Pero dadas las limitaciones encontradas en el estudio, cabe cuestionarse hasta qué punto esta intención se pudo materializar. Gerardo Sanz, el mismo que realizó la primera conceptualización del género en *Rockdelux*, dijo poco después de la publicación del álbum que Paco Loco en *Manta Ray* “era Steve Albini y Jim O'Rourke y John McEntire”¹⁴¹, posiblemente los tres productores más importantes del post-rock norteamericano en ese momento. El primero de ellos, conocido inicialmente por su carrera junto al grupo de *hardcore* Big Black, ha sido productor de multitud de discos, incluyendo *In Utero* de Nirvana, pero también ocupa un destacado lugar en la producción de grupos de post-rock, como Slint, considerados los pioneros estadounidenses del género. Jim O'Rourke, por su parte, era un importante miembro de la escena de post-rock de Chicago gracias a su grupo Gastr del Sol. Y John McEntire es el batería y productor de Tortoise, el grupo de post-rock más conocido de la época, también proveniente de Chicago. Pero a pesar de esta clara vinculación con la producción del post-rock, la propia banda matizaba que aunque su intención era un mayor énfasis en las texturas iban pillados de tiempo y Paco Loco no se involucró lo que hubieran deseado¹⁴².

Esto hizo que el sonido de la distorsión de las guitarras tendiese a sonar bastante cercano al *indie* rock convencional, siendo un buen ejemplo de ello “Tin Pan Alley”, que en un punto (3:11-4:00) desarrolla una sonoridad no muy alejada de la de ciertos grupos de *grunge* estadounidenses. Otro caso bastante claro es el final de “*I Sent to You My Blues*” (3:52-5:32), donde la distorsión de la guitarra se encuentra muy cercana al muro de sonido reverberado e indiscernible del *shoegaze* o el *noise* pop del que hablaba Bannister¹⁴³.

Pero a pesar de la limitada paleta sonora del disco, el grupo consigue explorar las posibilidades de las guitarras de múltiples maneras. Los mejores ejemplos de esto son “Tin Pan Alley” y “Secrets”, donde mientras una de las guitarras mantiene un arpeggio constante, la otra experimenta con diferentes sonidos de manera aparentemente improvisada, exprimiendo al máximo las posibilidades tímbricas del instrumento. Así, en “Secrets” se saca y mete el cable de la guitarra (0:05-0:09) o se tocan largas notas tenidas jugando con la palanca de trémolo, con el principal objetivo de construir un determinado entramado tímbrico (0:09-1:05). Este uso no convencional de la guitarra se puede relacionar con los usos de los instrumentos propios del rock para propósitos que no son los del rock y ha sido vinculado por el grupo con la labor como guitarrista de Nacho Vegas, con una forma de tocar la guitarra menos tradicional que la de José Luis García¹⁴⁴.

Sin embargo, la mayoría de los temas incluidos en el disco no siguen las construcciones por capas o la exploración tímbrica de las canciones anteriormente mencionadas, encontrándose en

139SANZ, Gerardo. “Manta Ray. En carne viva”. *Rockdelux*, julio-agosto de 1996, p. 12.

140BASTERRETXEA, Aritza. “Manta Ray. Nuevo salto sin red”. *Mondosonoro*, enero de 2000, versión *online*: <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/nuevo-salto-sin-red/> [consultado: 11/3/2017].

141SANZ. “Manta Ray...”, p. 12.

142Ibid.

143BANNISTER. ““Loaded”: Indie Guitar Rock...”, p. 91.

144ABAD, Manolo D. “Manta Ray. Todas las almas en una”. *Ruta 66*, julio-agosto de 2000, p. 163.

muchos casos cercanos al rock tradicional, especialmente en lo que respecta a las baladas. En el álbum se incluyen cuatro baladas en las que se prescinde en gran medida de la distorsión de la guitarra, lo cual llevó a que durante un tiempo se les entendiese como un grupo de “canciones lentas y melancólicas”, algo de lo que buscaron huir posteriormente¹⁴⁵. José Luis García afirma que este es el disco en el que la voz tiene un papel más importante, condicionando en gran medida a las canciones¹⁴⁶. Así, en baladas como “The Last Crumbs of Love”, “I Sent to You My Blues” y “Someone Else's Life” encontramos sucesiones de acordes que se van adaptando a las diferentes partes de las estrofas, con guitarras acústicas o eléctricas en limpio rasgueadas de manera bastante convencional. Asimismo, aunque en “Canción de cumpleaños para el señor Miseria” los arpeggios de la guitarra se mantengan constantes a lo largo de toda la canción, la concepción del tema se encuentra muy próxima a la del rock tradicional, estructurado en estrofas muy claramente delimitadas y sin una sonoridad extremadamente rupturista, salvo por el constante sonido de fondo del órgano eléctrico con un *drone* disonante.

A medio camino entre las baladas y el resto de los temas se encuentra la canción más larga del álbum, “Secrets”, un tema de casi siete minutos, con extensas improvisaciones de la guitarra y el órgano, que se estructura en base a la oscilación de dos acordes, que en el minuto 3:08 se mayorizan, dirigiéndose hacia lo que podría considerarse como el clímax de la canción a partir del minuto 5:04. Resulta un tema bastante peculiar por su constante experimentación tímbrica y por su configuración estructural, ya que conecta en cierto modo con las formas climáticas que terminarán predominando en el post-rock actual¹⁴⁷, aunque sonoramente se encuentre bastante alejado de ellas.

En cuanto al resto de las canciones, “Crazy Town”, “25 Sycomore” y “Four Tears in Her Face”, cabe resaltar que las dos primeras se encuentran bastante emparentadas entre sí en su estructuración, la cual bebe de los juegos de pregunta y respuesta del blues, con su característica bajada desde el cuarto grado al primero a modo de resolución. De las dos, “Crazy Town” es sin lugar a dudas la más cercana al *rock and roll* de todo el disco, habiendo sido caracterizada por Guillot como un “rock enfermizo”¹⁴⁸. En cambio, en “25 Sycomore” encontramos un *riff* inicial con una configuración rítmico-melódica inusual (ejemplo 4), a pesar de que la estructuración del tema tienda a ser bastante convencional.



Ejemplo 4: *Riff* inicial de “25 Sycomore”, pista 6 de *Manta Ray*. Transcripción propia.

Frente a estas, “Four Tears in Her Face” resulta mucho más atípica por su peculiar configuración melódico-rítmica, su mayor énfasis en el bajo y las guitarras sin distorsión, el menor énfasis en el elemento vocal y la pequeña improvisación libre del órgano que aparece a partir del minuto 2:45, análoga a la del clímax de “Secrets”.

En lo referente al aspecto lírico, cabe destacar que aunque en el post-rock este tienda a encontrarse en un lugar secundario¹⁴⁹, en el caso de *Manta Ray* ocurre algo sumamente particular. Dentro del grupo había un gran interés por cantautores como Nick Cave o PJ Harvey y se intentaba cuidar las letras, pero al mismo tiempo se cantaba en inglés, sin grandes conocimientos del idioma y sin preocuparse por incluir libretos con las letras en los discos. En una entrevista de la época, Nacho Álvarez decía que como a José Luis no se le entendía mucho querían dar pistas de los significados

145PEÑAS, Enrique. “Manta Ray”. *Mondosonoro*, marzo de 1998, p. 5.

146Entrevista a José Luis García (Anexo I).

147OSBORN. *Beyond Verse and Chorus...*, p. 202.

148GUILLLOT, Eduardo. “Manta Ray. Manta Ray”. *Los 200 CDs de los 90*. Barcelona: Rockdelux, 2000, p. 65.

149LENORE, Víctor & LLORENTE, Jesús. “Post-rock. La nueva mayoría”. *Factory*, abril-junio de 1996, pp. 3-4.

de las canciones en los títulos¹⁵⁰. Nacho Vegas era bastante crítico con el hecho de cantar en inglés y se marchó de Eliminator Jr. por esa razón, pero consideraba aún peor la cosa en Manta Ray porque:

“Rubio” tenía una voz excepcional pero no tenía ni puta idea de inglés. Vamos, de suspender EGB. Tenía que aprender cómo sonaban fonéticamente las letras para memorizarlas. Las escribíamos entre Nacho y yo y estaban bastante mal escritas porque tampoco controlábamos tanto el inglés¹⁵¹.

Esta sería una de las razones por las que finalmente dejaría la banda en 1999, al considerar ridículo que un grupo que no sólo se centraba en el sonido encajase las letras sin estar contando realmente nada, solo para amoldarse al estilo que estaban desarrollando¹⁵². Por ello, aunque las letras fuesen en inglés, castellano o asturiano, su importancia siempre fue bastante limitada, algo que se acentuaría conforme el grupo tendió a reducir la importancia de la voz en sus siguientes discos, tanto en lo que respecta a su lugar en la mezcla como a la cantidad de minutos que se cantaba en cada álbum, empleándola como un instrumento más.

Otro aspecto interesante sobre la banda es que, al igual que sugerían Llorente y Lenore en su artículo sobre el post-rock¹⁵³, sus innovaciones se producen de manera intuitiva y reflejan unos amplios conocimientos musicales. En una entrevista con la revista *Ruta 66*, Nacho Vegas reconocía que la clave del sonido del grupo se encontraba en el hecho de que eran capaces de adaptar al resultado final los gustos tan diferentes que tenía cada uno¹⁵⁴. Aun así, José Luis García desconfiaba de cualquier búsqueda de referente estilístico, diciendo que su banda favorita eran The Smiths, aunque apenas se aprecie la influencia en Manta Ray¹⁵⁵.

La variedad de intereses musicales del grupo se ampliaría con la llegada de nuevos miembros al mismo: Frank Rudow (sintetizadores y percusiones) y Xabel Vegas (batería), que reemplazaría a Ablanado. Esto es sumamente apreciable en la lista de sus discos favoritos que la revista *Factory* les pide realizar, ya que en ella se pueden apreciar claramente los intereses de Manta Ray un año después de la publicación del disco.

- *Astral Weeks* – Van Morrison
- *I'm Your Man* – Leonard Cohen
- *Your Funeral... My Trial* – Nick Cave and the Bad Seeds
- *Dummy* – Portishead
- *The Queen Is Dead* – The Smiths
- *Chelsea Girl* – Nico
- *Bryter Lyter* – Nick Drake
- *Forever Changes* – Love
- *Angel's Egg* – Gong
- *Paris, Texas* – Ry Cooder

150SANZ, Gerardo. “Manta Ray. En carne viva”. *Rockdelux*, julio-agosto de 1996, p. 12.

151CRUZ. *Pequeño circo...*, p. 680.

152“Cuando dejé Manta Ray fue por estas cosas. Se estilaba mucho que las letras fueran en inglés, pero cantábamos sin apenas saber qué es lo que decíamos, había un nivel muy pobre. Este aspecto en Manta Ray fue bastante sangrante, porque José Luis tiene una voz espectacular, un registro brutal, pero no sabía cantar en castellano, no le interesaba escribir letras en castellano. Teníamos muchos dilemas. Era muy difícil que pronunciáramos bien en inglés. Y al escribir al final no estábamos contando nada, sino encajando aquello para que sonara al estilo. Y Manta Ray era un grupo que no estaba exclusivamente centrado en su sonido, también nos preocupábamos por la faceta autoral, con referentes como Nick Cave y la pose tipo P. J. Harvey o Tom Waits. Por eso el hecho de encajar así las letras era bastante ridículo”. CORAZÓN RURAL, Álvaro. “Nacho Vegas: Si Podemos se convierte en el nuevo PSOE tendremos que volver a las barricadas”. *Jot Down*, abril de 2016: <http://www.jotdown.es/2016/04/nacho-vegas-si-podemos-se-convierte-en-el-nuevo-psoe-tendremos-que-volver-a-las-barricadas/> [consultado: 2/5/2017].

153LENORE, Víctor & LLORENTE, Jesús. “Post-rock. La nueva mayoría”. *Factory*, abril-junio de 1996, pp. 3-4.

154ABAD, Manolo D. “Manta Ray. El fin de la hibernación”. *Ruta 66*, abril de 1996, p. 13.

155Ibid.

- *Their Satanic Majesties Request* – The Rolling Stones
- *The Doctor Came at Dawn* – Smog

Sin poder determinar exactamente qué discos fueron elegidos por qué miembros (de la entrevista solo se deduce que *Astral Weeks* fue colocado en primer puesto por insistencia de Nacho Vegas¹⁵⁶), lo que destaca de la lista es que cuatro corresponden a cantautores y otros, como el de The Smiths o Nico también tienen un peso muy importante a nivel lírico. El resto de álbumes reflejan intereses bastante diversos, como el rock clásico de Love y The Rolling Stones, la experimentación progresiva-psicodélica de Gong, el blues de la banda sonora de Ry Cooder o el trip-hop de Portishead. Así, ninguno de los discos elegidos se vincula de manera alguna con el post-rock, salvo en el caso de Smog (tímidamente relacionado con el género por Llorente y Lenore), y tan sólo el disco de Portishead refleja influencias externas a la tradición del rock y el folk, con su mezcla de electrónica, jazz y *hip-hop*. Aun así, estos referentes sí que apuntan a un aspecto clave: un alejamiento claro de cualquier referencia al *indie* rock de guitarras (con la excepción de The Smiths, el grupo favorito de José Luis García), razón por la cual es fácilmente comprensible que quisiesen distanciarse de su sonido. Y si en *Manta Ray* este alejamiento aún no había sido pleno, a pesar de los esfuerzos de ciertos críticos por enfatizar los elementos más “post-rock” del disco, en sus posteriores álbumes se terminarían desvinculando completamente del sonido del *indie* rock que se desarrollaba en España.

3.2. Producción musical del grupo ante el declive del término (1997)

“Tras el aluvión de excelentes críticas recogidas”, ya convertidos en quinteto, fichan por el sello asturiano Astro y en febrero de 1996 graban un álbum junto a Javier Corcobado¹⁵⁷, *Diminuto cielo*, publicado a principios de 1997, en el que predominan las composiciones del cantautor frente a las del grupo¹⁵⁸. La elección de esta colaboración surgió antes de la grabación del primer disco de la banda, el cual intentaron que produjese Corcobado porque tenía un sonido oscuro que no encajaba con el “pop dulce y almibarado” que empezaba a predominar en el *indie*¹⁵⁹.

En líneas generales el sonido del álbum se encuentra bastante alejado del sonido “*noise pop*” de *Manta Ray*, empleándose instrumentos poco habituales en los grupos de *indie* rock nacionales como un theremín, un sintetizador analógico –concretamente, el Moog Rogue–, o una caja de ritmos. Estos cambios fueron en gran medida fruto de la incorporación al grupo de Frank Rudow, primero como un mero percusionista de apoyo y posteriormente haciéndose cargo también de los sintetizadores o tocando el bajo. El propio Frank reconoce que su posición era la que más se alejaba del clásico grupo de rock, pudiendo entenderse como el miembro “más post” de *Manta Ray*¹⁶⁰. Aun así, la exploración tímbrica y el uso de instrumentos y procedimientos poco habituales en el rock sería un rasgo compartido por todos los miembros del grupo, aunque cada uno de ellos se concentrase más en un aspecto (por ejemplo, Nacho Vegas se encargaría más del theremín, Xabel Vegas de la caja de ritmos o Nacho Álvarez de los *samples* y las programaciones).

En las pocas canciones con música de *Manta Ray* se pueden apreciar ciertos ademanes experimentales, como en “A traición”, donde se emula el *scratching* del *hip-hop*, “Vida y muerte”,

156PONS, Joan. “Corcobado + Manta Ray. Viernes noche, sábado mañana”. *Factory*, julio-septiembre de 1997, p. 21.

157BASTERRETXEA, Aritza. “Manta Ray. Nuevo salto sin red”. *Mondosonoro*, enero de 2000, versión online: <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/nuevo-salto-sin-red/> [consultado: 11/3/2017].

158El cantautor les gustaba porque tenía que ver con una música oscura, influida por Nick Cave, que no se relacionaba con la Movida. CORAZÓN RURAL, Álvaro. “Nacho Vegas: Si Podemos se convierte en el nuevo PSOE tendremos que volver a las barricadas”. *Jot Down*, abril de 2016: <http://www.jotdown.es/2016/04/nacho-vegas-si-podemos-se-convierte-en-el-nuevo-psoe-tendremos-que-volver-a-las-barricadas/> [consultado: 2/5/2017].

159Ibid.

160Entrevista a Frank Rudow (Anexo V: 5:26-5:40).

con un ritmo cercano a la música *dance* y “Radio”, con música compuesta conjuntamente, desarrollada sobre los patrones constantes de una caja de ritmos y diversos efectos por parte de las guitarras y el sintetizador. Las otras canciones compuestas por el grupo son “Luna” y “Hoy no existo”, que continúan en la línea de las baladas del primer álbum, con un sonido más convencional.

Aun así, como reconoce José Luis García, es en la producción en solitario donde de verdad se encontraba la esencia de su sonido¹⁶¹, por lo que mucho más determinante para entender cómo iba desarrollándose el grupo entre el primer y el segundo disco es el *split* que publicaron en 1997 junto a los franceses Diabologum, *La última historia de seducción*¹⁶². Aunque inicialmente se planteó como una colaboración, finalmente consistió en tres canciones compuestas e interpretadas por cada uno de los grupos. De las canciones incluidas por parte de Manta Ray dos de ellas son de nueva creación, siendo la otra una versión en castellano de “Canción de cumpleaños para el señor Miseria”, la balada que cerraba su primer álbum.

En una entrevista, Manta Ray consideraba que el primer tema del disco, “Sol”, conectaba más con el sonido de *Manta Ray*, mientras que la segunda canción, “My Hell”, se aproximaba más a su segundo álbum de estudio, *Pequeñas puertas que se abren y pequeñas puertas que se cierran*, del año 1998¹⁶³. Así, “Sol” constituye un desarrollo de muchos de los postulados que ya se podían ver en “Secrets”, del primer álbum, haciendo que para algunos sea la canción más cercana al post-rock en su sentido actual que ha producido el grupo:

Los casi nueve minutos de “Sol” suponen lo más cerca que el grupo asturiano ha estado nunca del post-rock, con un largo desarrollo instrumental en el que se cuele un theremín y un Moog (ya se notaba la presencia de Frank Rudow) y que apuesta sin rubor por la épica. “Sol” será una de las últimas ocasiones en que José Luis García deja ver su voz en todo su esplendor dramático, porque al poco decidiría tratarla como un instrumento más, dejarla en segundo plano, algo que muchos hemos considerado un error pero que Manta Ray nunca han reconsiderado siquiera¹⁶⁴.

“Sol” comienza con un patrón rítmico constante en la batería al cual se le añaden unos acordes arpegiados por parte de la guitarra y un diseño melódico en el bajo. Sobre la repetición de estos diseños se irán añadiendo diversos instrumentos, como el sintetizador analógico o el theremín. Manteniendo la armonía y el *tempo* prácticamente constantes, la canción se articulará alrededor de un *crescendo* progresivo que se dirigirá hacia un clímax, que coincide con la aparición de la voz. Para finalizar, se vuelve al reposo inicial, preludiando el planteamiento estructural de gran parte de los temas de post-rock actuales, en los que los finales climáticos se han convertido en un elemento reconocible del género¹⁶⁵.

Cabe preguntarse hasta qué punto estas vinculaciones con el post-rock actual se vieron reflejadas en la época a la hora de relacionar este trabajo compartido a la etiqueta. A lo largo de 1996, el post-rock había sido ampliamente debatido en la prensa musical española, comenzando a identificarse de manera generalizada con el sonido de Tortoise, cuyo segundo álbum, *Millions Now Living Will Never Die*, se convertiría en el principal punto de referencia del género. Esto se puede apreciar en multitud de declaraciones, incluyendo las incorporadas en el artículo sobre el post-rock de Llorente y Lenore, en el que se resalta a Tortoise como el grupo más popular del género¹⁶⁶, razón por la cual aparecían en la portada de ese número de la revista *Factory*. E incluso, el disco sería regalado junto a la suscripción a *Rockdelux*¹⁶⁷, lo cual contribuyó a que se empezase a entender el género como una síntesis de todos los rasgos que representaba Tortoise, un discurso que también llegó a *La*

161Entrevista a José Luis García (Anexo I).

162CRUZ. *Pequeño circo...*, pp. 681-682.

163PEÑAS, Enrique. “Manta Ray”. *Mondosonoro*, marzo de 1998, p. 5.

164“Manta Ray: Discografía. Parte I de III”. *Hipersónica*, marzo de 2008: <http://www.hipersonica.com/2008/03/manta-ray-discografia-parte-i-de-iii/> [consultado: 30/10/2016].

165OSBORN. *Beyond Verse and Chorus...*, p. 202.

166LENORE, Víctor & LLORENTE, Jesús. “Post-rock. La nueva mayoría”. *Factory*, abril-junio de 1996, pp. 3-8.

167*Rockdelux*, abril de 1996, p. 31.

*vanguardia*¹⁶⁸ o *El país de las tentaciones*¹⁶⁹.

Pero aunque Tortoise se había convertido en la referencia fundamental para comprender el post-rock, la pluralidad estilística de las propuestas británicas y estadounidenses había hecho que el término se entendiese de una manera excesivamente amplia y poco operativa. Esto hizo que durante el año 1996 se aplicase indiscriminadamente para hablar de aquellos artistas que dentro de la música independiente habían tenido una actitud experimental, en un intento por señalar que la independencia económica podía implicar propuestas más artísticas. Y si en el caso de Manta Ray algunos rasgos, aunque no todos, se podían vincular con el género, había grupos como Penélope Trip¹⁷⁰, que estaban mucho más cercanos al *shoegaze* que a cualquiera de las bandas de las que hablaba Reynolds¹⁷¹. En palabras de Frank Rudow:

Eso igual era un gran fallo también, porque Penélope Trip era mucho más *shoegaze* [...]. Era *shoegaze*, era siempre más My Bloody Valentine que otra cosa. Y claro, el disco del 96 era un poco flojo porque había perdido ahí el punto de *punk*, de sonido sucio y tal: fue todo muy limpio y con muchos elementos... no sé, era como un disco vanguardista, pero claro lo querían vender como un disco *post* [...]. Era *post* porque igual era algo novedoso. Es que la prensa en esta época siempre... Un disco especial salió al mercado: entonces ponemos un *post* ahí. O si es folk, un post-folk, o si es un disco *hardcore* un poco raro, matemático, entonces es *post-core*¹⁷².

Así se entiende mucho mejor cómo pudo penetrar el término fuera del periodismo musical, llegando a ser usado por Francisco Umbral para criticar de manera generalizada al *indie* de la época:

Las multinacionales del ocio han descubierto que da más dinero el disco o lo que rayos se lleve ahora, que un libro. Imagen y música de una calidad letal, aunque enfatizado todo por los críticos del género mediante una retórica nueva, mala y mal robada del inglés. Muchos años de educación “socialista” (las comillas se hacen imprescindibles, ya que aquello jamás fue socialismo, ni lo es hoy) han situado a la juventud peor que la dejó Franco. Entonces leíamos (al menos leíamos cosas contra Franco), pero ahora se mira y se oye, y hay sitios madrileños donde los chicos y las chicas patinan mientras ven un vídeo portátil o colectivo, gigante, y llevan los auriculares puestos porque no hay que perderse la última movida post/rock en un inglés que, por otra parte, tampoco entienden. Si son incapaces de hablar seguido tres minutos el idioma materno, ¿qué coños van a entender una lengua difícil y ajena como el inglés? Se limitan a tartamudearlo sin pasar del nivel de los anuncios y las marcas¹⁷³.

Por ello, de manera paralela a lo ocurrido en el ámbito anglosajón¹⁷⁴, el término post-rock entra en un claro retroceso desde 1997, concibiéndose esta etiqueta como sumamente limitada, llegando hasta el punto de omitirse o cuestionarse en muchos casos. Esto aparece muy bien reflejado por uno de los miembros del grupo 12Twelve:

Hubo un momento –recuerda Jaime–, cuando salió el segundo disco de Tortoise, que parecía que se nos iba a hacer caso. Pero justo el año después se empezó a criticar todo lo que oliese a post-rock. Quedaba mal decir que te gustaba el post-rock, escribir positivamente sobre post-rock y, no te digo ya, tener un grupo de post-rock¹⁷⁵.

Así, en relación a este álbum colaborativo, tan sólo David Broc en *Mondosonoro* se atrevía a vincular tímidamente al grupo con el género, concibiendo que Manta Ray y Diabologum eran “los

168SÚRIO, Ramón. “Tortoise. Bikini, 21 de marzo de 1996”. *La vanguardia*, 27 de marzo de 1996, p. 19.

169CERVERA, Rafa. “Jaque a lo clásico”. *El país de las tentaciones*, 15 de marzo de 1996, p. 27.

170LLUBIÀ, Ramón. “Penélope Trip/Telefilme. Viaje astral”. *Rockdelux*, abril de 1996, p. 10.

171José Boix les considera los reyes del “aspiradora *sound*”, una manera un tanto irónica de referirse al sonido de las guitarras del *shoegaze*. BOIX, José. “Penélope Trip. ¿Quien puede matar a un niño?”. *Ruta 66*, abril de 1996, p. 39.

172Entrevista a Frank Rudow (Anexo V: 2:01:49-2:03:07).

173UMBRAI, Francisco. “Juventud, ortografía”. *El mundo*, 26 de marzo de 1997, versión online: <http://www.fundacionfranciscoumbral.es/articulo.php?id=364> [consultado: 2/5/2017].

174HODGKINSON. *An Unstable Reference...*, p. 204.

175PONS, Joan. “Informe Core”. *Rockdelux*, junio de 2001, p. 67.

dos últimos cartuchos de credibilidad y coherencia (*post*)*rockera* que le queda[ba]n al viejo continente”, considerando que las canciones de los asturianos le hacían dudar “de la nacionalidad de esta pandilla de monstruos” y exclamado: “Ellos sí son la escena, maldita sea”¹⁷⁶

Si algo destaca en esta crítica es la vinculación del grupo con un sonido internacional que podía competir con propuestas extranjeras, no como ocurría con la mayoría de la “escena” del rock independiente español. José Luis García reconocía que en este sentido fue muy importante la colaboración con Diabologum, ya que les hizo sentir que representaban (junto a otras bandas) “una escena europea no anglosajona”¹⁷⁷, viendo que podían “ser un grupo como cualquiera de otra parte del mundo”¹⁷⁸. La vinculación de Manta Ray y Diabologum es bastante interesante, puesto que estos últimos supusieron una auténtica revolución en el panorama musical francés con la publicación de su tercer disco, *#3*, que se encontraba a medio camino entre el *noise* rock y el post-rock. Así, cuando *Rockdelux* incluyó el álbum de los franceses como 72º mejor álbum internacional de los 90, Oriol Rossel, encargado de la crítica, dijo que Diabologum estaban “siempre cercanos al abismo, en perpetua transición del *noise* al post-rock sin acabar de abandonar el punto de origen ni alcanzar del todo su destino”¹⁷⁹. Esta idea conecta indudablemente tanto con la visión de Llorente y Lenore de que el post-rock era el siguiente paso que se debía dar tras el *indie* rock de guitarras¹⁸⁰, como con el lugar intermedio que ocupaba *Manta Ray* entre el *noise* pop de la escena de Gijón y el post-rock. Un lugar del que terminarían de salir por medio de la publicación de su segundo álbum, *Pequeñas puertas que se abren y pequeñas puertas que se cierran*, en el que las titubeantes vinculaciones del grupo con el post-rock se tornarían plenamente afirmativas, a pesar de encontrarnos en un momento en el que el término parecía abocado a su completa desaparición.

3.3. La vinculación definitiva al post-rock: *Pequeñas puertas que se abren y pequeñas puertas que se cierran* (1998-1999)

De manera generalizada se entiende que *Pequeñas puertas que se abren y pequeñas puertas que se cierran*, publicado en 1998, es el “álbum más claramente post-rock de Manta Ray”¹⁸¹, siendo el que llevó a que se empezara “a utilizar sin dudar el término post-rock para referirse a su música”¹⁸², incluso en la radio¹⁸³. El propio Frank Rudow parece coincidir en esta apreciación, considerando que de todos los discos publicados por el grupo, es en este en el que Manta Ray se aleja más de los esquemas del rock tradicional¹⁸⁴, gracias al desarrollo de las canciones por medio de improvisaciones en el estudio. Asimismo, es en relación a este álbum en el que las influencias citadas por el grupo se aproximan más al post-rock de Reynolds, mencionándose a Laika o Stereolab como referentes para la realización del mismo, especialmente en lo que respecta a la forma de trabajar como banda¹⁸⁵.

Los aspectos en los que más se incide en este disco son la construcción musical en base a patrones repetitivos y el énfasis en el aspecto tímbrico, dos rasgos indudablemente vinculados con las dos primeras reglas que para Llorente y Lenore caracterizaban al género, así como con los

176BROC, David. “Manta Ray/Diabologum. La última historia de seducción”. *Mondosonoro*, octubre de 1997, p. 9.

177BASTERRETXE, Aritza. “Manta Ray. Nuevo salto sin red”. *Mondosonoro*, enero de 2000, pp. 24-25, versión online: <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/nuevo-salto-sin-red/> [consultado: 11/3/2017].

178CRUZ. *Pequeño circo...*, pp. 680-681.

179ROSSEL, Oriol. “Diabologum. #3”. *Los 200 CDs de los 90*. Barcelona: Rockdelux, 2000, p. 72.

180LENORE, Víctor & LLORENTE, Jesús. “Post-rock. La nueva mayoría”. *Factory*, abril-junio de 1996, p. 3.

181ARÉVALO, Andrés. “Disco. Pequeñas puertas que se abren y pequeñas puertas que se cierran”. *La fonoteca* [online]: <http://lafonoteca.net/disco/pequenas-puertas-que-se-abren-y-pequenas-puertas-que-se-cierran/> [consultado: 2/5/2017].

182BASTERRETXE. “Manta Ray. Nuevo salto...”, pp. 24-25.

183Entrevista a Julio Ruiz (Anexo IV).

184Entrevista a Frank Rudow (Anexo V: 54:05-54:18).

185ABAD, Manolo D. “Manta Ray. Todas las almas en una”. *Ruta 66*, julio-agosto de 2000, p. 96.

rasgos que podíamos vincular más fácilmente al post-rock de su primer álbum.

En referencia al primer aspecto, conviene destacar que a diferencia del anterior disco, en *Pequeñas puertas...* ninguna de las canciones está construida a partir de la voz, sino en base a una serie de patrones rítmicos, melódicos y en algunos casos armónicos, que se repiten con ligeras variaciones, siguiendo la línea de “Adamo” y “Tin Pan Alley”, pero adoptando un tono más improvisado. Esto aleja aún más las canciones de la posibilidad de que existan estribillos o de que se estructuren en varias secciones contrastantes, como ocurre en el rock progresivo. Así lo reconoce el propio Nacho Álvarez, que considera que en este disco lo que se buscaba era desarrollar al máximo las ideas sin caer en “progresismos”¹⁸⁶. En la mayoría de ocasiones son la batería y el bajo los que ejecutan estos patrones, lo cual Xabel Vegas consideraba que era lo que más les alejaba de la forma tradicional de componer canciones.

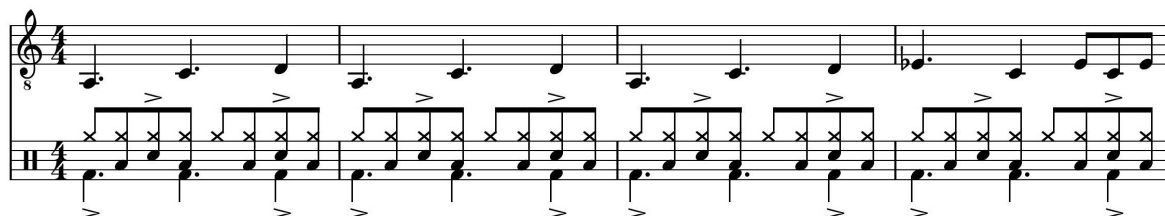
Cuando alcanzamos nuestro lenguaje musical tiene que ver sobretodo con un momento en el que pasamos de componer canciones como las compone el 90% de los grupos, que es con una guitarrina en casa y cantando una melodía, a componer a partir de la base rítmica, que era algo, pues un poco raro ¿no? Para un grupo componer a partir de la batería y los bajos¹⁸⁷.

Donde más claramente se puede apreciar que los temas se conciben desde la batería y el bajo es en “X Track”, en el que la única base melódica y rítmica que tiene la voz son estos dos instrumentos (ejemplo 5), al prescindirse de las guitarras y emplearse el sintetizador, el theremín o los *samples* con un sentido fundamentalmente tímbrico.



Ejemplo 5: Patrones de bajo y batería de “X Track”, pista 4 de *Pequeñas puertas...* (0:09-0:14). Transcripción propia.

Pero el caso más claro de la concepción de las canciones en base a patrones repetitivos se encuentra en “O.F. King”, construida sobre un diseño melódico constante y un patrón fijo en la batería (ejemplo 6), sobre el cual se desarrolla la melodía vocal y algunos pequeños añadidos como una guitarra con *slide*.



Ejemplo 6: Patrones melódicos y rítmicos constantes de “O.F. King”, pista 3 de *Pequeñas puertas...*
Transcripción propia.

186JULIÀ, Ignacio. “Manta Ray. Pequeño catálogo de metáforas y ruidos”. *Ruta 66*, junio de 1998, p. 8.

187POST MAGAZINE. *Manta Sound Xixón Ray, 20 aniversario La Plaza* [entrevista a Xabel Vegas], disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GIIdg7nmhQUI> [consultado: 15/5/2017], min. 33:00-33:36.

Pero al igual que este, podemos encontrar otros temas contruidos en base a la superposición de diversos diseños repetitivos a modo de capas, siendo posiblemente el caso más claro el de la segunda canción del disco, “Suspicion” (ejemplo 7).

Ejemplo 7: Construcción por capas en “Suspicion”, pista 2 de *Pequeñas puertas...* (0:24-0:29).
Transcripción propia.

Este funcionamiento en base a patrones repetitivos y capas provocaba que en muchas ocasiones las canciones se estructurasen sobre la oscilación entre dos polos armónicos, siguiendo en cierta medida la línea de “Adamo”, “Tin Pan Alley” o “Secrets”. Así se eludía cualquier posibilidad de desarrollo armónico, haciendo que la melodía vocal se subordinase a las repeticiones rítmico-melódico-armónicas en vez de a la inversa. Incluso las canciones con un acompañamiento más claramente armónico, como “A Love Song” (ejemplo 8), “Stars in Your Eyes” o “Smoke” (ejemplo 9), que podrían concebirse como las baladas del disco¹⁸⁸, evitan en todo momento el rasgueado de los acordes, prefiriendo desarrollar arpeggios o pequeñas células repetitivas sobre las que se superponen otros elementos tímbricos, rítmicos o melódicos. Del mismo modo, aunque en algunas de ellas podamos encontrar secuencias armónicas más amplias, no existe ninguna voluntad de desarrollo armónico, manteniéndose las progresiones invariables a lo largo de toda la canción.

Ejemplo 8: Secuencia armónico-melódica fija de “A Love Song”, pista 10 de *Pequeñas puertas...* Transcripción propia.

¹⁸⁸Enrique Peñas considera que estas canciones son las que más “conectan con el primer álbum”. PEÑAS, Enrique. “Manta Ray”. *Mondosonoro*, marzo de 1998, p. 5.

Ejemplo 9: Capas iniciales de “Smoke”, pista 5 de *Pequeñas puertas...* (0:03-0:14). Transcripción propia.

Evidentemente, una construcción musical en base a patrones repetitivos como esta permitía un mayor énfasis en el elemento tímbrico, algo a lo que contribuyeron notablemente una serie de aspectos, comenzando por el hecho de que la producción del disco fue llevada a cabo por el grupo para evitar los problemas que ocasionó producir con Paco Loco¹⁸⁹. Muchas personas les habían dicho que la voz sonaba demasiado fuerte en el primer disco, algo que había sido resaltado como un sello distintivo del grupo en la crítica de *Popular 1*¹⁹⁰. Por ello para este álbum se tendió a oscurecer la voz para que no resultase tan llamativa, insertándola en el contexto de la música para convertirla en un instrumento más, lo cual llamó bastante la atención en su momento. Xabel Vegas decía que este tema había sido tan resaltado porque “la voz es algo que la gente tiene demasiado presente a la hora de escuchar un disco, sobre todo aquí en España, por las circunstancias de la cultura musical y eso”, cuando en el disco también había menos guitarras y nadie decía nada¹⁹¹.

Ante una menor presencia de la voz y las guitarras, adquieren importancia no sólo la batería y el bajo, sino una serie de instrumentos y procedimientos mucho menos habituales dentro del rock, que ejemplifican de manera muy clara las pretensiones del grupo de alejarse de las convenciones del rock tradicional. En este sentido la aportación de Frank Rudow, el miembro “más post” de Manta Ray, resulta bastante clave. En el disco el papel del sintetizador analógico es sumamente destacado y su uso difiere bastante del que este instrumento había tenido en el rock, muy ligado al rock progresivo de los años 70, donde los sintetizadores eran destinados a la realización de solos o melodías principales. En el caso de Manta Ray el sintetizador tiende a estar en un segundo plano, ya sea haciendo las veces de bajo o concentrándose en la creación de efectos meramente tímbricos, al procesarse sus sonidos por medio de diferentes *delays* digitales. Asimismo, Rudow también interpretaba otros instrumentos poco usuales dentro del rock como la melódica o los instrumentos de placas, que tienen un lugar bastante destacado en canciones como “*Suspicion*”, “*Smoke*” o “*Sad Eyed Evil*”.

El resto de miembros también contribuían al enriquecimiento sonoro del disco, encargándose de ciertos instrumentos de percusión, la caja de ritmos o el theremín. Pero si hubiese que destacar un rasgo en el que la banda sobresale en *Pequeñas puertas...* es sin lugar a dudas el uso de *samples*. A lo largo del disco se utilizan fragmentos tomados de Maria Callas, Marianne Faithful, Moonshake, Jacques Brel, Ástor Piazzola y Einstürzende Neubauten, artistas radicalmente distintos entre sí que reflejan los variados intereses musicales del grupo¹⁹². De todos ellos, sin duda alguna el *sample* más

189Ibid.

190DÍAZ, Carlos. “Manta Ray. Manta Ray”. *Popular 1*, marzo de 1996, pp. 80-81.

191JULIÀ, Ignacio. “Manta Ray. Pequeño catálogo de metáforas y ruidos”. *Ruta 66*, junio de 1998, p. 9.

192Entrevista a Frank Rudow (Anexo V: 3:04:59-3:05:15): “En *Pequeñas puertas* [...] hay como tres referentes de tres artistas que nos gustaban mucho en ese momento igual a todos, que eran creo que Ástor Piazzola, los [Einstürzende]

comentado fue el de Maria Callas, tomado de su interpretación de “La mamma morta”, de la ópera *Andrea Chénier* de Umberto Giordano, que se usa en el segundo tema del álbum, “Suspicion” (2:52-4:02), con el objetivo de emular ciertos sonidos que no podían conseguir con el theremín¹⁹³.

Otro *sample* destacado es el empleado en “A Love Song”, extraído de “Jef” de Jacques Brel, que les permite introducir arreglos de cuerda sin por ello recurrir a músicos de sesión. Lo mismo ocurre en “X Track”, donde los *samples*, uno de ellos proveniente de “Ne me quitte pas” de Jacques Brel (2:48-2:50 y 3:30-3:33), contribuyen a introducir las sonoridades del piano o los instrumentos de viento metal.

Así, retomando las reglas propuestas por Reynolds es bastante comprensible entender por qué este disco se conecta claramente con el post-rock, ya que tiende a una construcción por capas en vez de al desarrollo de la música en base a la armonía y la melodía, y establece un mayor diálogo con las nuevas tecnologías, al emplear procedimientos como el *sampleo*, lo que les conecta con prácticas externas al rock como el *hip-hop* o la electrónica. Del mismo modo, sus ritmos constantes, además de ser fácilmente vinculables a la electrónica y el post-rock de la época, conectan notablemente con el *krautrock* alemán, más concretamente con Can, cuya concepción rítmica ha sido reconocida por Frank Rudow como una de las grandes influencias del grupo¹⁹⁴.

Lo mismo ocurre si atendemos a las categorías que Llorente y Lenore proponen para caracterizar el género, ya que se cumple notablemente el uso de instrumentos del rock para propósitos que no son los del rock al construirse la música en base a patrones repetitivos; el elemento tímbrico, las texturas y “atmósferas” se convierten en el principal interés del grupo, en detrimento de las melodías vocales; y en el disco se aprecia una actitud tremendamente abierta y heterodoxa, como demuestran la multitud de instrumentos empleados o el uso de técnicas como el *sampleo*.

El post-rock que desarrolla el grupo, en cierta medida, estaría más próximo a la visión estadounidense del género, especialmente la vertiente rítmica representada por Tortoise, en la que coexisten elementos más cercanos al rock tradicional con elementos más propios del post-rock. Así parece reflejarlo una interesante afirmación *a posteriori* en la que se dice que aunque sea el álbum más post-rock de Manta Ray las dos “palabras se subrayan por separado: más allá del rock, pero con la energía, la crudeza y la solvencia del rock”¹⁹⁵. La cercanía del grupo a Tortoise ha sido señalada por el propio Frank Rudow, que considera a los estadounidenses el mejor “contrapunto internacional” de lo que hacían ellos, a pesar de no pretenderlo en ningún momento y producir resultados sonoros diferentes¹⁹⁶, menos cerebrales e intelectualizados¹⁹⁷, aún más orientados hacia el directo que todos los prototipos iniciales del post-rock¹⁹⁸.

Por ello, a pesar de sus mayores vinculaciones con la vertiente norteamericana, el sonido de Manta Ray seguía marcado por una notable personalidad, como muy bien demuestran las críticas del álbum, en las que se resaltaba lo alejada que estaba su propuesta del gusto general del público y de la mera emulación de grupos extranjeros, llegando a decirse que en el disco habían desaparecido las referencias a Tortoise que se podían encontrar en *Manta Ray*¹⁹⁹. Pero lo más interesante de las reseñas de las principales revistas especializadas es que en ellas la mención al post-rock seguía siendo bastante limitada. Por ello resulta paradójico que *Pequeñas puertas...* haya terminado claramente vinculado al género, cuando en las críticas del mismo la palabra post-rock tendía a

Neubauten y no sé si era Jacques Brel, una cosa así”.

193PEÑAS, Enrique. “Manta Ray”. *Mondosonoro*, marzo de 1998, p. 5.

194Entrevista a Frank Rudow (Anexo V: 2:50:56-2:51:35).

195ARÉVALO, Andrés. “Disco. Pequeñas puertas que se abren y pequeñas puertas que se cierran”. *La fonoteca* [online]: <http://lafonoteca.net/disco/pequenas-puertas-que-se-abren-y-pequenas-puertas-que-se-cierran> [consultado: 2/5/2017].

196Entrevista a Frank Rudow (Anexo V: 31:55-32:00).

197Entrevista a Frank Rudow (Anexo V: 3:14:00-3:14:25).

198Manta Ray sería notablemente reconocido por sus actuaciones en vivo, siendo considerado por *Rockdelux* el grupo con el mejor directo del país en los años 1996 y 1997.

199LLUBIÀ, Ramón. “Manta Ray. Pequeñas puertas que se abren y pequeñas puertas que se cierran”. *Rockdelux*, marzo de 1998, p. 27.

emplearse mucho menos que en relación a su siguiente álbum, *Esperanza*. La explicación a esta aparente contradicción radica en que en 1998 el término post-rock aún se encontraba en un claro retroceso, del cual saldría poco a poco, como veremos más adelante.

A pesar de no emplearse el término en las críticas, lo que sí que parecía estar claro es la cada vez mayor vinculación de Manta Ray con propuestas extranjeras. Así, David Broc consideraba que el disco era “el certificado de garantía de una banda que, de nuevo, ha vuelto a anteponer el riesgo a la comodidad, el futuro al presente”, concibiendo al grupo “[d]e nuevo inalcanzables”²⁰⁰. Algo similar se aprecia en la crítica de Carlos L. Mora para *Popular I*, donde se resaltaba que Manta Ray “recurren un poco más a las repeticiones rítmicas [...] o a las texturas electrónicas”, llevando a cabo un trabajo “que se sale de lo que se hace en este país”²⁰¹. En términos similares se expresaba Ignacio Julià en *Ruta 66*:

[U]n trabajo de capital importancia si pretendemos elevar la mediocre media que últimamente ostentan en España el rock y allegados. Porque documenta la evolución de una banda singular y de obvia categoría internacional, un proyecto que desde sus orígenes aunó la canción tradicional con una irrefrenable vocación innovadora. Que estos cinco músicos estén capacitados para ambas cosas –la balada y la experimentación, la quietud y la electrónica–, que no hayan frenado en ningún momento su desarrollo artístico y sepan, además, hacer del escenario una dimensión extra con respecto a sus grabaciones, me parece razón suficiente para obviar las lagunas e imprecisiones que algunos puedan detectar en el disco. Más si cabe en una escena, la española, dominada por el sectarismo estilístico y la involución creativa. Otros repiten viejas fórmulas, ellos buscan, y a menudo encuentran, nuevas recetas. Por supuesto que han sufrido la incompreensión de una cultura pop autóctona, en apariencia sobrada, pero más bien cortita, que sigue ratificando sin asomo de vergüenza la unamuniana sentencia “que inventen ellos”²⁰².

Esta reflexión del director de *Ruta 66*, uno de los críticos más destacados del rock español desde los años 80, conecta con su idea de que los 90 son el punto álgido del *indie* y también su decadencia, considerando lamentable que no haya “nuevas voces que sustituyan y jubilen a esa escena aleatoriamente construida alrededor del fenómeno Nirvana”²⁰³. Así, al igual que ocurría en las críticas del debut del grupo, la idea del sectarismo y la repetición de esquemas ajenos seguían siendo el mayor mal al que debía enfrentarse la escena del rock independiente español, más aún desde el éxito de Dover en 1997²⁰⁴, y Manta Ray, con su propuesta de vocación internacional, parecían estar consiguiéndolo evitar.

La internacionalidad de Manta Ray, que ya se manifestó en su colaboración con Diabologum, les llevó a embarcarse en su primera gira europea en mayo de 1998 junto al grupo estadounidense Come, cuyos miembros habían colaborado en *Pequeñas puertas...* Además, justo al terminar la gira llevarían a cabo el que para muchos fue el mejor concierto de la banda, el cual tuvo lugar en el III Festival Internacional de Benicàssim, donde tocarían ante unas 20 mil personas en una muy buena posición dentro del cartel, justo después de Yo La Tengo y antes de PJ Harvey²⁰⁵.

Comprendiendo que el grupo representa una línea diferente a la de otros grupos nacionales más fácilmente vinculable con lo internacional, se hace más sencillo entender de qué manera se les relaciona con el post-rock y qué intereses existen alrededor de ello, ya que al vincularles a este género pueden diferenciarlos más fácilmente del resto del *indie* nacional. Pero aunque Manta Ray fuese cada vez más vinculado al post-rock, esto no significa que exista unanimidad sobre el lugar que ocupa en él, puesto que los dos medios más relevantes para el *indie* en ese momento, *Rockdelux* y *Mondosonoro*, proyectan dos formas de entender el género diametralmente opuestas en sus

200BROC, David. “Manta Ray. Pequeñas puertas que se abren y pequeñas puertas que se cierran”. *Mondosonoro*, enero de 1999, p. 11.

201MORA, Carlos L. “Manta Ray. Pequeñas puertas...”. *Popular I*, abril de 1998, pp. 77-78.

202JULIÀ, Ignacio. “Manta Ray. Pequeño catálogo de metáforas y ruidos”. *Ruta 66*, junio de 1998, p. 8.

203JULIÀ, Ignacio. *Factory*, enero-marzo de 2000, p. 25.

204En palabras de José Luis García: “Con Dover empieza a producirse una fractura entre la escena *indie* comercial y la otra, que iba decreciendo”. CRUZ. *Pequeño circo...*, p. 737.

205CRUZ. *Pequeño circo...*, pp. 680-685.

retrospectivas sobre la música de los 90. Estas concepciones aparentemente irreconciliables son fruto de las luchas por el poder cultural propias de la crítica musical, que estaban llevando a que se estableciesen dos ideas diferentes sobre el futuro del género y su conceptualización: una que circunscribe este prácticamente a los prototipos de Reynolds y otra que concibe que se está desarrollando una nueva forma de entender el post-rock, dentro de la cual el papel de Manta Ray es determinante.

El mejor ejemplo de la primera postura puede encontrarse en Joan Pons, que se encargó de hablar del post-rock en las retrospectivas que *Rockdelux* publicó sobre la década de los 90. Este autor, como muchos otros hasta aquel momento, reducía el término básicamente a los grupos de los que hablaba Reynolds, cuestionándose por qué se empleaba en España en relación a artistas como Manta Ray, a los cuales considera a día de hoy un grupo de rock²⁰⁶. Así, reconoce que “[s]i escoger el estilo más representativo del *indie-rock* de los noventa equivale a elegir el más polémico, el post-rock tiene ganado el premio desde hace tiempo”, ya que “[p]ocas etiquetas han dado tanto que hablar, generado tanta literatura y dividido tanto al público en fieles y detractores”²⁰⁷. Pons concibe que el término surge de un momento en el que se debatían las constantes vitales del rock, “[u]n callejón sin salida en la teoría que encontró una puerta abierta en la práctica” con la aparición de una serie de bandas que forzaron “el término que pondría fin a los malabarismos literarios de la crítica”²⁰⁸.

Al igual que Reynolds, establece que el género viene definido por dos corrientes, una que redefine el ritmo y otra que lo elimina por completo. Aun así, considera que había grupos que habían supuesto una auténtica “tomadura de pelo”, como Cul de Sac o Labradford, que “parecían dar razones a quienes veían en el post-rock una excusa *arty* para fotocopiar los latazos sinfónicos del rock setentero”²⁰⁹. Esta crítica a ciertos grupos del género fue compartida por bastantes periodistas españoles²¹⁰, incluyendo a David Broc²¹¹, posiblemente el que mejor conceptualizó la nueva manera de entender el post-rock, en la que Manta Ray ocupaba un lugar destacado, a diferencia de los referentes ingleses de los que hablaron en primer lugar Reynolds o el fanzine *Malsonando*:

Ahora, echamos un vistazo al elenco de representantes ingleses (de Seefeel a Disco Inferno pasando por My Bloody Valentine), y casi nos parece ridículo hablar de post-rock en torno a estas bandas. ¿Es que las ansias de experimentación de los grupos ya es prueba acusatoria de pertenencia a una determinada etiqueta? ¿Por qué fueron éstas y no otras? Lo mismo sucedía en Estados Unidos, donde Tortoise, Gastr del Sol, Slint o los aborrecibles Labradford eran agrupados en un mismo saco discursivo pese a incluir notables divergencias entre sí. No, la intención era buscar la esperanza creativa del rock *underground* en una serie de bandas cuyas pretensiones contenían, ahora lo apreciamos con claridad, más idea que materia. Quizás el verdadero mérito de todo ese conglomerado de grupos resida en el relevo generacional que han tomado las formaciones más jóvenes que, sin duda, han logrado mayores triunfos que sus predecesores. Me estoy refiriendo, claro está, a Mogwai, Hood, Manta Ray, Diabologum, Doldrums o Godspeed You Black Emperor!, nombres apasionantes del rock del futuro que, a diferencia de Gastr del Sol, Trans Am, Labradford, Pram o los vomitivos Cul de

206Entrevista a Joan Pons (Anexo III).

207PONS, Joan. “Agitando los 90. 3. Estilos: rock indie”. *Rockdelux*, abril de 1999, p. 30.

208Ibid.

209Ibid.

210“[D]esde el principio [a Labradford] se les consideró víctimas propiciatorias en la estéril guerra de dardos contra el rock después del rock”. LLORENTE, Jesús. “Labradford”. *Factory*, enero-marzo de 1997, p. 56.

211Ya en 1996 decía que: “Guste o no, hay algo que es del todo incuestionable: post-rock ha sido, a todas luces, la etiqueta más polémica del año: la etiqueta que ha dividido a la afición de un modo como hacía tiempo que no ocurría. O la rechaza o la acepta: ésta es la consigna; la abstención, está del todo prohibida. Así de simple. Pero a su vez, pocas etiquetas como la citada unas líneas más arriba han escondido entre sus militantes tanto petardeo e ignominia musical. Ahí tienen, sin ir más lejos, los sonrojantes casos de Flying Saucer Attack (fraude solo apto para listillos), Labradford (terribles, de verdad) o el de estos Cul De Sac [...]. A buen seguro que se estarán preguntando, pues, de qué estamos hablando: ¿Hablamos de post-rock? ¿De *Kraut-rock*? ¿De Anti-rock, quizá? Pues no, amigos no: evítense tantas molestias: tomadura de pelo será suficiente”. BROC, David. “Cul de Sac. China Gate”. *Mondosonoro*, diciembre de 1996, p. 5.

Sac, sí prometen una larga vida al rock después del rock. Donde unas, las de antes, encontraban únicamente tedio, sopor, espesura e inagotable soberbia, otros han encontrado ilusión, humildad y una portentosa capacidad emotiva. No hay duda de que eso es lo que debe quedar del post-rock: más que un relevo o un legado testimonial, debemos hablar de relevo generacional²¹².

Esta conceptualización choca radicalmente con la de Pons, que a día de hoy considera que la etiqueta solo se usa en referencia a los grupos de los 90, al igual que ocurre con el *britpop*²¹³. Pero serán nociones como las de Broc las que nos permitan comprender el devenir actual del término, que ya parecía ser sugerido en algunas entrevistas de la época a nuevos grupos vinculados al género. Así, cuando Jorge Orbón les pregunta a Mogwai si no es “un poco tarde para insistir en lo del post-rock”, ellos responden que el post-rock es “una enfermedad de los norteamericanos”, considerándose una segunda generación después de Tortoise que se aleja del esnobismo inglés (el grupo provenía de Glasgow)²¹⁴.

Lo que sí parece evidente es que el post-rock fue lo más parecido a una broma de mal gusto. Broma cuya única utilidad aparente, vista ahora, a tres o cuatro años vista, cohabita en un listado de grupos que, quizás partiendo del post-rock y sus protagonistas, sí le están cambiando la cara al rock. Mogwai, Hood, Diabologum, Manta Ray, Joan of Arc, Godspeed You Black Emperor o Jessamine: por fin, el rock después del rock. [...] El concepto de post-rock siempre traspasó, desde el instante en que fue bautizado, las fronteras de lo estrictamente musical; siempre estuvo más cerca de definir una actitud o una postura musical y extra-musical que de limitar parámetros sonoros. Si post-rock intentaba significar “el rock después de rock” ¿por qué todas esas bandas reflejaban todo lo contrario? El post-rock, como concepto, ha sido otra escabechina de la modernidad, otro fraude de la vanguardia mal entendida²¹⁵.

De modo que en la definición de David Broc el post-rock no supone un alejamiento del rock, sino una forma de revitalizarlo, razón por la cual la mayoría de los grupos de los que habla, incluyendo a Manta Ray, siempre sentirían que su propuesta no era otra cosa que rock. En este sentido difiere de la visión original del término, que realmente concebía el post-rock como un “rock más allá del rock” más que como un “rock después del rock”²¹⁶. Con una visión mucho más próxima al rock del post-rock es comprensible que las reglas que establezca para definir el género en base a los prototipos mencionados sean distintas a las originales. Broc propone tres rasgos, aparentemente similares a los de Llorente y Lenore, pero con un sentido diferente: “la experimentación, la negación a edificar el rock desde una postura estandarizada u acomodada y el empleo reiterado del ruido como principal vehículo expresivo”²¹⁷. Estos tres atributos podrían conectarse con la actitud abierta, el uso de instrumentos del rock para propósitos que no son los del rock y el énfasis en los elementos tímbricos de los que hablaban Llorente y Lenore, si bien su sentido es claramente diferente, intentando mostrar que la etiqueta post-rock estaba en cierta medida errada en erigirse como una negación o superación del rock, sino que debía entenderse como un “rock después del rock”, en el que los aspectos más intelectuales y cerebrales del género fuesen sustituidos por la emotividad y la intuitividad.

Entre los grupos mencionados, destacan indudablemente dos referentes: Mogwai y Godspeed You! Black Emperor, que desde 1997 habían ido adquiriendo una enorme importancia y prestigio en la prensa anglosajona²¹⁸, que fue correspondida con un éxito a nivel de público mayor que el de la

212BROC, David. “Post rock. Aquellos maravillosos años”. *Mondosonoro*, diciembre de 1999, pp. 50-51.

213En su artículo se detiene en encontrar conexiones del post-rock con música de artistas previos como My Bloody Valentine, Sonic Youth, Steve Reich, Miles Davis e incluso Stockhausen, diciendo que el “post-rock ha existido siempre, sólo que hasta los noventa no ha tenido prefijo”, pero no se preocupa por aventurar el futuro del género.

PONS, Joan. “Agitando los 90. 3. Estilos: rock indie”. *Rockdelux*, abril de 1999, p. 30.

214ORBÓN, Jorge. “Mogwai. La diferencia”. *Factory*, julio-septiembre de 1999, p. 29.

215BROC, David. “Post rock. Aquellos maravillosos años”. *Mondosonoro*, diciembre de 1999, p. 52.

216Entrevista a Jesús Llorente (Anexo II).

217Ibid.

218“Frente a la condición eminentemente alegórica del post-rock tal y como lo conocimos [...] apostaron por una narratividad real y cohesionada. [...] Frente a la excesiva intelectualización de una música que se debe al pueblo, los

mayoría de grupos de post-rock de la época. Sería gracias a estas y otras bandas, como Sigur Rós, que la etiqueta fue retomando de nuevo su uso, algo que Hodgkinson no alcanza a reflejar en su tesis. El impacto de estos grupos es tan grande que el propio Pons considera que quizás se debería hablar de ellos como “post-post-rock” para separarlos del post-rock de mediados de los 90, si bien desecha esta idea diciendo que los críticos parecerían bobos si lo hicieran²¹⁹. Así, como muy bien se aprecia en las listas de lo mejor del año 2000 de *Mondosonoro* y *Rockdelux*, Godspeed You! Black Emperor o Sigur Rós empezaban a ser aceptados unánimemente por parte de la crítica y en muchos casos sin ninguna duda sobre su pertenencia al post-rock²²⁰.

Del mismo modo, incluso Simon Reynolds, que parecía haber abandonado cualquier tipo de reflexión sobre el género, llega a decir que *Lift Your Skinny Fist Like Antennas to Heaven* de Godspeed You! Black Emperor y *Ágaetis Byrjun* de Sigur Rós habían conseguido revitalizar el moribundo concepto de post-rock en el año 2000 junto a *Kid A* de Radiohead²²¹. Que con el paso del tiempo los dos primeros discos terminaran siendo considerados dos de los álbumes más importantes de la historia del post-rock²²² y el de Radiohead fuese excluido de dicha historia sólo evidencia que la definición del género tendería a ser cada vez más constreñida; haciendo que los experimentos de Radiohead, cercanos a los de las bandas inglesas de las que hablaba Reynolds en 1994, no pudiesen encajar junto al sonido de los nuevos prototipos. Ya que a partir de todos estos grupos el post-rock comenzaría a entenderse como una práctica cada vez más precisa: rock predominantemente instrumental, de tintes “cinematográficos” con juegos de fuerte-débil y el uso de los *crescendos* como principal rasgo estilístico²²³, elementos que podrán apreciarse incluso en algunas de las canciones del siguiente álbum de Manta Ray, *Esperanza*.

3.4. La consolidación y redefinición del término: *Esperanza* (2000)

El tercer disco del grupo, *Esperanza*, fue publicado en febrero del año 2000 y es su primer álbum tras la salida de Nacho Vegas, que abandona Manta Ray para centrarse en otros proyectos como Diari y, fundamentalmente, su carrera en solitario. Este considera que su salida fue beneficiosa para todos, ya que a él le permitió concentrarse en el aspecto lírico y a ellos tomar un camino mucho más serio, lejos del ensayo-error que había supuesto la música del grupo hasta entonces²²⁴.

Esperanza es el álbum más variado a nivel estilístico del grupo, siendo, en palabras de Frank Rudow, el disco en el que más ejercicios de estilo llevan a cabo. Este aspecto resulta bastante interesante, puesto que el propio José Luis García tendía a oponerse a cualquier cosa que sonase remotamente a otra banda diciendo que eso era un ejercicio de estilo. Así, bajo este pretexto, a lo largo de la historia del grupo obligó a desechar muchas ideas que sonaban demasiado a Tortoise²²⁵. Y de igual modo, a día de hoy considera al post-rock actual un mero “ejercicio de estilo, con unas características demasiado marcadas [...]: canciones instrumentales con un minutaje extenso que se apoyan en el *crescendo*, sobre ruedas armónicas compuestas por pocos acordes, en los que hay momentos de una gran intensidad”²²⁶.

de Montreal recuperaron el pulso orgánico y primigenio del rock sin por ello tener que declarar en la aduana del revisionismo”. ROSSEL, Oriol. “Godspeed You Black Emperor! La revolución sin rostro”. *Rockdelux*, diciembre de 2000, p. 22.

219PONS, Joan. “Lo mejor del 2000. Windows 2000”. *Rockdelux*, enero de 2001, p. 48.

220Godspeed You! Black Emperor llegaría al segundo puesto de *Rockdelux* y Sigur Rós al segundo de *Mondosonoro*.

221REYNOLDS, Simon. “Walking on Thin Ice”. *The Wire*, julio de 2001, p. 26.

222CHUTER. *Storm, Static, Sleep...*, pp. 164-168, 198-201.

223Ibid., pp. 1-2, 125 y ss.

224CORAZÓN RURAL, Álvaro. “Nacho Vegas: Si Podemos se convierte en el nuevo PSOE tendremos que volver a las barricadas”. *Jot Down*, abril de 2016: <http://www.jotdown.es/2016/04/nacho-vegas-si-podemos-se-convierte-en-el-nuevo-psoe-tendremos-que-volver-a-las-barricadas/> [consultado: 2/5/2017].

225Entrevista a Frank Rudow (Anexo V: 31:55-32:38).

226Entrevista a José Luis García (Anexo I).

El amplio abanico estilístico de *Esperanza* fue fruto de una necesidad por parte del grupo de llenar lo máximo posible el disco para compensar la salida de Nacho Vegas²²⁷, dotándolo de “más contenido”²²⁸. De este modo, en el álbum encontramos canciones inequívocamente próximas al *trip-hop* de Portishead o Massive Attack como “*Esperanza*” o “*The Ground Is Wet*”, al *funk* como “*Nachtfrost*” o al blues-rock como “*The Dirty Blues*”. Además, también se recurre a improvisaciones *jazzísticas* al piano y se emplea un cuarteto de cuerda, que le aporta ciertos tintes cinematográficos a la música, continuando la línea del concierto que dieron junto a un cuarteto de cuerda en el Festival de Cine de Gijón, publicado en 1999 por *Rockdelux* bajo el título de *Score*²²⁹.

Descartábamos menos canciones en los ensayos y por eso tiene una amplitud desde el *funk* al jazz que nunca hemos tocado después, un poco más la música electrónica también, un poco la música improvisada, un poco más experimental en algún momento [...], alguna cosa también épica, el tema del cuarteto de cuerdas que tampoco hemos utilizado de nuevo otra vez²³⁰.

Aun así, muchos de los temas proseguían con la concepción musical de *Pequeñas puertas...* de basar las canciones en células repetitivas propiciando una construcción musical por capas, un mayor énfasis en el aspecto tímbrico, el uso de instrumentos poco usuales dentro del rock y técnicas propias de la electrónica y el *hip-hop* como el *sampleo*. Pero a diferencia del anterior álbum, las canciones fueron mucho más preparadas antes de ser grabadas, gracias a las posibilidades que ofrecía la síntesis analógica virtual del Nord Lead o la programación musical por ordenador. Esto último se aprecia de manera muy clara en “*Esperanza*”, que salvo por unos pequeños añadidos vocales e instrumentales fue prácticamente elaborada por Nacho Álvarez en su casa desde el ordenador²³¹.

Por ello *a posteriori* se ha visto en *Esperanza* una expansión del post-rock del anterior álbum por medio de una mayor presencia de la electrónica²³², considerándose un buen ejemplo de ello la primera pista del disco, “*Rita*” (ejemplo 10), que llegaría a ser vista como una de las mejores canciones del año para *Rockdelux* y sus lectores²³³. La revista decidió incluirla en un CD junto a otros temas elegidos por los lectores diciendo sobre ella: “Buscas a John McEntire en los créditos y no lo encuentras. Y es que este plano secuencia instrumental no llega de Chicago. Viene de Gijón para acallar las voces que dicen que Manta Ray sólo hacen buenas canciones cuando canta El Rubio”²³⁴. Más allá del empleo de terminología cinematográfica, algo que tímidamente se apreciaba en críticas de discos anteriores, lo que más destaca de esta reseña es la vinculación con el batería y productor de Tortoise, que ya se podía ver en algunos textos sobre el primer álbum. Esta supone una inequívoca conexión con el post-rock, que se ve correspondida por ritmos constantes, exploración tímbrica, construcción musical por capas, oscilación entre dos polos armónicos, gran presencia de instrumentos electrónicos y el uso de guitarras sin distorsión.

227PEÑAS, Enrique. “Manta Ray. Rabia contra la máquina”. *Mondosonoro*, marzo de 2003, versión online: <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/manta-ray-rabia-contra-la-maquina/> [consultado: 2/5/2017].

228BLÁNCQUEZ, Javier. “Manta Ray. Por la puerta grande”. *Rockdelux*, febrero de 2000, p. 57.

229*Score* fue el primer disco que *Rockdelux* regaló junto a la revista, siendo esto un gran ejemplo de la importancia que tenía el grupo en aquel momento.

230Entrevista a Frank Rudow (Anexo V: 52:11-52:40).

231Entrevista a Frank Rudow (Anexo V: 1:19:15-1:19:35).

232ARÉVALO, Andrés. “Manta Ray”. *La fonoteca* [online]: <http://lafonoteca.net/grupos/manta-ray/> [consultado: 2/5/2017].

233“Gimme Indie Rock. Lo mejor del 2000 según los lectores”. *Rockdelux*, marzo de 2001, p. 6.

234“Canciones de los lectores”. *Rockdelux*, marzo de 2001, p. 3.

The image shows a musical score for the beginning of the song "Rita" by the band Esperanza. It consists of three staves: Guitarra eléctrica (Electric Guitar), Bajo eléctrico (Electric Bass), and Batería (Drums). The music is in 4/4 time and G major. The guitar part features a melodic line with eighth and quarter notes, some with ties. The bass part plays a steady eighth-note pattern. The drums play a simple pattern of eighth notes.

Ejemplo 10: Inicio de “Rita” (simplificado), pista 1 de *Esperanza* (0:43-0:54). Transcripción propia.

Estos rasgos en cierta medida se aprecian en muchas de las canciones del disco, construidas en base a patrones repetitivos del bajo y la batería, como ocurría en *Pequeñas puertas...* Pero dada la gran variedad estilística del álbum, *Esperanza* resulta mucho más difícil de encuadrar en un género único. Esto parece ser claramente reflejado en una apreciación realizada *a posteriori*, donde se llega a decir que los “virajes estilísticos” del disco les posicionan más que como post-rock “como vanguardistas”²³⁵. Por ello, en aquellas críticas en las que se les vinculaba con el post-rock, o se concebía que este era uno más de los múltiples géneros a los que se aproximaban²³⁶ o que encuadrarles en la etiqueta era una consecuencia de su pluralidad estilística.

Quizá sea apropiado hablar de *Esperanza* como un disco postrock. Las referencias que encontramos abarcan desde el minimalismo que retroalimenta las diversas secuencias sonoras, hasta el *hard-rock* reelaborado en temas como “The Dirty Blues”. Pero hay también voces y ecos del tango, del jazz, de Nino Rota...²³⁷.

Lo que está claro es que este disco aparece mucho más encuadrado dentro del post-rock por las principales revistas musicales del país, siendo frecuente que se le preguntase a los miembros del grupo por su vinculación al género en las entrevistas que se les realizaban en ese momento. Esto es sumamente significativo, ya que demuestra un renovado interés por el término, así como una mayor vinculación a todos los niveles del grupo con el post-rock, dada la actitud positiva de sus miembros ante la etiqueta. Así, en una entrevista en *La vanguardia* ellos mismos dicen que: “Cuando se habla de post-rock [...] se habla de grupos que nos interesan mucho, como Tortoise o Laika, por eso no renegamos de ello aunque no deja de ser una etiqueta periodística”²³⁸. Algo similar ocurre en otra

235ARÉVALO, Andrés. “Discos. Esperanza”. *La fonoteca* [online]: <http://lafonoteca.net/disco/esperanza> [consultado: 2/5/2017].

236BLÁNQUEZ, Javier. “Manta Ray. Por la puerta grande”. *Rockdelux*, febrero de 2000, p. 57. BROD, David. “Manta Ray. Esperanza”. *Mondosonoro*, marzo de 2000, p. 39.

237BUERES, Enrique. “Manta Ray. Esperanza”. *Efe eme*, junio de 2000, p. 57.

238SÚRIO, Ramón. “Los gijoneses Manta Ray regresan a Barcelona con su rock multilingüe”. *La vanguardia*, 19 de

entrevista en *Popular 1*, donde la pregunta es formulada por el entrevistador a Xabel Vegas diciéndole que había oído que la etiqueta les gustaba ya que servía para definir su música.

No, tampoco es que nos guste especialmente. Pero nosotros no queremos renegar de una etiqueta que tiene el mismo derecho a existir que la etiqueta de *power pop* o de rock *radikal*. No nos sentimos especialmente a gusto con las etiquetas, pero post-rock es la menos mala que hay. A mí, y es una opinión personal, no del grupo, me gusta cualquier palabra que lleve “post” delante. Una de las razones por las que nos gusta es porque cuando se habla de post-rock se suele nombrar a grupos que nos gustan muchísimo: Laika, Tortoise... Y nosotros encantados de que nos incluyan ahí. De alguna manera, vivimos en una época muy *post*, en todos los sentidos, donde de una vez por todas se acabaron todos los principios en el sentido de que ya no hay una estructura de canción determinada en el mundo del rock, y nosotros pretendemos hacer una relectura del mundo del rock. Siempre estamos buscando la experimentación de manera distinta en cada disco²³⁹.

Esta idea es reafirmada actualmente por Frank Rudow, que considera que la razón por la que la banda no mostró ningún tipo de resistencia al término fue porque bajo este se encuadraba a grupos que les gustaban a los miembros de Manta Ray²⁴⁰. Aunque al mismo tiempo ellos parecían estar validando la creencia en un post-rock menos intelectualizado al rechazar el “uso pedante” del término²⁴¹, concibiendo el post-rock de una manera amplia en la que cualquiera que se estuviese saliendo de la forma tradicional de hacer rock podía encajar.

Pero al igual que ciertos sectores de la prensa empezaban a identificar al grupo dentro de la etiqueta, autores como Jorge Orbón consideraban que desde 1999 Manta Ray habían pasado a ser considerados “adalides de un post-rock nacional que nunca han practicado”²⁴². Por ello la controversia alrededor de la pertenencia o no del grupo al post-rock prosiguió, dados los intereses de ciertos sectores de la prensa de acotar el post-rock a su(s) definición(es) original(es), los de otros sectores de encontrar un post-rock más *rockero* y emotivo –una entrevista para *Mondosonoro* iba encabezada con la frase “el post-rock no tiene por qué ser un muermo”²⁴³–, así como la imposibilidad de encuadrar a Manta Ray dentro del panorama musical español.

Pero más allá de las vinculaciones con el post-rock encontradas en la prensa, conviene destacar que sí existe una canción en el disco que, reformulando los rasgos que habían caracterizado al grupo como post-rock, se aproxima a los esquemas compositivos de algunas de las bandas adscritas a la nueva generación del género. Se trata de “*Cartografías*”, última pista de *Esperanza* y el tema más extenso del grupo, que se estructura en base a dos partes claramente diferenciadas. La primera de ellas, dividida a su vez en tres secciones, sigue un esquema ABA' en el que cada una de las subsecciones está basada en una serie de patrones constantes (ejemplos 11 y 12). El funcionamiento de cada una de las subsecciones es bastante parecido al de otras canciones del grupo, e incluso la configuración rítmica de la subsección intermedia resulta muy fácilmente vinculable con los ritmos constantes del *krautrock* y por extensión con Tortoise²⁴⁴.

mayo de 2000, p. 50.

239TORIBIO, David. “Manta Ray. Pretendemos hacer una relectura del mundo del rock”. *Popular 1*, abril de 2000, p. 73.

240Entrevista a Frank Rudow (Anexo V: 2:33:24-2:34:00).

241BASTERRETXE, Aritza. “Manta Ray. Nuevo salto sin red”. *Mondosonoro*, enero de 2000, versión online: <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/nuevo-salto-sin-red/> [consultado: 11/3/2017].

242ORBÓN, Jorge. “Los actores en la cuerda floja”. *Mondosonoro*, diciembre de 2001, p. 52.

243BASTERRETXE, Aritza. “Manta Ray. Nuevo salto...”, pp. 24-25.

244Javier Becerra lo considera “un entramado rítmico hurtado del laboratorio de Tortoise”. BECERRA, Javier. “Manta Ray. Negándose a cerrar los ojos ante la degradación actual”. *Ruta 66*, septiembre de 2003, p. 59.

Ejemplo 11: Patrones fijos de la primera subsección de “*Cartografías*”, pista 10 de *Esperanza* (0:00-2:07). El motivo del bajo también articulará la tercera subsección (2:53-3:07). Transcripción propia.

Ejemplo 12: Comienzo de la segunda subsección de “*Cartografías*”, pista 10 de *Esperanza* (2:08-2:28). Transcripción propia.

Pero el aspecto más interesante de la canción es que a pesar de la fácil vinculación de algunos elementos con los paradigmas del post-rock norteamericano de mediados de los 90, la segunda parte (3:18-11:01) se encuentra muy cercana al sonido de los grupos de post-rock que empezaban a proliferar en aquel momento, aproximándose bastante a la visión que José Luis García tiene del género en la actualidad: “canciones instrumentales con un minutaje extenso que se apoyan en el *crescendo*, sobre ruedas armónicas compuestas por pocos acordes, en los que hay momentos de una gran intensidad”²⁴⁵. Así, lo que nos encontramos son siete minutos en los que paulatinamente se van añadiendo una serie de instrumentos, comenzando por la guitarra y la breve aparición de la voz, que serán seguidos por la batería, los sintetizadores, los instrumentos de cuerda y el bajo, en un *crescendo* progresivo que gira alrededor de los acordes de Mi menor, Re mayor, Fa# menor y La mayor. El propio Frank Rudow reconoce lo próxima que está esta sección a la concepción musical de Godspeed You! Black Emperor, a pesar de que lo más probable es que a la hora de concebirla estuviesen pensando más en la música de cine que en los *crescendos* de este grupo²⁴⁶.

De este modo, en “*Cartografías*”, al igual que en “*Sol*” o incluso en “*Secrets*”, Manta Ray son capaces de aproximarse e incluso adelantar el post-rock que estaba por venir, mostrando que en cierta medida los prototipos de los que hablaba Reynolds y los que actualmente contribuyen a definir el género tienen muchos más elementos musicales en común de los que a simple vista podría parecer, como el énfasis en lo tímbrico, la construcción musical por capas o los *tempos* y armonías constantes.

²⁴⁵Entrevista a José Luis García (Anexo I).

²⁴⁶Entrevista a Frank Rudow (Anexo V: 3:30:44-3:31:08).

3.5. Conexión con el post-rock desde *Estratexa* (2003) a la actualidad

Resulta interesante ver cómo en la gira de *Esperanza*, dada la ausencia de Nacho Vegas, el grupo tuvo que cambiar su sonido, enfatizando mucho más el aspecto rítmico que las complejas texturas, difíciles de reproducir con un miembro menos²⁴⁷. Así, el sonido del grupo se recrudecerá, llevando a cabo, tras un disco en colaboración con los murcianos Schwarz, su cuarto álbum, *Estratexa*. Concebido como el disco más violento de su trayectoria, supuso, al igual que *Pequeñas puertas...* la acción de desprenderse de muchas cosas de su pasado, desarrollando un sonido radicalmente distinto al “post-rock” y el detallismo de sus dos anteriores álbumes, en un cambio totalmente premeditado por el grupo²⁴⁸, que marcará el inicio de lo que en líneas generales se concibe como su segunda etapa²⁴⁹.

Hay una intención explícita de eso. Algo que hicimos en *Esperanza* y de lo que nos desprendemos ahora es utilizar recursos musicales o arreglos de cuerda que tendían a embellecer las canciones, a enmarcarlas en la idea tradicional de la belleza. En este disco queríamos hacer todo lo contrario: eliminar todo elemento superfluo y centrar la atención en la rabia. Adorno –filósofo de la Escuela de Fráncfort– dijo que después de Auschwitz no se podía hacer poesía, y así nos sentíamos nosotros ahora²⁵⁰.

De modo que tras *Esperanza*, un disco donde “los grandes desarrollos y la búsqueda de la belleza en las melodías habían llegado a su cenit”, el grupo adopta un sonido mucho más crudo, fruto de una mayor conciencia política ante la dura realidad en la que se encontraba el mundo tras los atentados del 11 de Septiembre y la inminente invasión a Irak, fuertemente protestada bajo el lema de “¡No a la guerra!”. Así, dentro de su estilo, Manta Ray correspondió al primer momento de concienciación política del *indie* coincidiendo con las primeras grietas de la Cultura de la Transición²⁵¹. Para ello se alejó de la actitud preciosista, y hasta cierto punto introspectiva²⁵², de sus anteriores discos, en busca de una mayor crítica social.

Ante este cambio de sonido, poco a poco terminó extendiéndose la idea de que ya no podían ser encuadrados como parte del post-rock, si bien tanto Frank Rudow como Jesús Llorente conciben que esta etapa también puede entenderse como post-rock, siempre y cuando se vea la etiqueta de manera amplia y flexible²⁵³. Pero el devenir del término parecía estar abocado hacia una mayor concreción, en la que el sonido de Manta Ray, otrora grandes representantes del género, ya no encajaba con tanta facilidad dentro de la etiqueta, llegando a decirse en 2006 que “hace mucho que dejaron de ser una banda *post*, para pasar a ser pura y llanamente rock”²⁵⁴. Así, empezaron a utilizarse términos como *math rock* en relación a su música²⁵⁵ o a vincularse al grupo con el *(post-)hardcore*²⁵⁶, con el objetivo de resaltar el sonido cada vez más rítmico y agresivo de la banda, respectivamente.

Pero el papel del grupo como precursores del post-rock en España siempre acompañaría la percepción que se ha tenido sobre ellos. Y esto se puede apreciar desde la propia página de

247NAVARRO, Fernando M. “Manta Ray. 6 de abril. Industrial Copera”. *Mondosonoro*, mayo de 2000, p. 35.

248PEÑAS, Enrique. “Manta Ray. Rabia contra la máquina”. *Mondosonoro*, marzo de 2003, versión *online*: <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/manta-ray-rabia-contra-la-maquina/> [consultado: 2/5/2017].

249Entrevista a José Luis García (Anexo I).

250PEÑAS. “Manta Ray. Rabia contra la máquina...”.

251FOUCE, Héctor & VAL, Fernán del. “De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis”. *Methaodos. Revista de ciencias sociales*, 4 (1), 2016, p. 65.

252Nacho Vegas considera que “la trampa del post-rock es que muchos grupos hacían una especie de ruido onanista que solo gustaba a los que lo estaban tocando”. CRUZ. *Pequeño circo...*, p. 680.

253Entrevistas a Frank Rudow (Anexo V: 2:39:09-2:39:20) y Jesús Llorente (Anexo II).

254“Conciertos. Manta Ray”. *Mondosonoro*, junio de 2006, versión *online*: <http://www.mondosonoro.com/criticas/conciertos-musica/manta-ray-2006/> [consultado: 2/5/2017].

255FERNÁNDEZ ESCOBAR, Ramón. “Manta Ray. Torres de electricidad”. *Rockdelux*, marzo de 2006, p. 52.

256Así, en una entrevista con *Mondosonoro* se dice que en *Estratexa* el “post-rock se transforma aquí en *post-hardcore*”, desapareciendo prácticamente las atmósferas. PEÑAS. “Manta Ray. Rabia contra la máquina...”.

Wikipedia en español sobre Manta Ray, en la que la única etiqueta con la que se describe su música es la de post-rock, hasta el artículo de *Rock i+D* sobre la historia del género en España, en el que se les considera los primeros en ser “etiquetados por los medios como post-rock” pero se selecciona como disco más destacado del grupo su último álbum, *Torres de electricidad*, de 2006²⁵⁷, mucho menos vinculado (y vinculable) al género por los medios especializados que *Pequeñas puertas...* y *Esperanza*. Porque al final, dada la amplitud que adquirió el término en la segunda mitad de los 90, post-rock siempre sería una etiqueta difícil y esquivada, cuya excesiva amplitud chocaría constantemente con una definición inicial bastante acotada y la necesidad de mayor precisión de cara al futuro.

257 QUESADA, Edu. “Breve historia del post-rock en España”. *Rock i+D*, 4, enero de 2016, p. 47.

4. Conclusiones

Este trabajo ha tratado de analizar la proyección y desarrollo del término post-rock en España en la segunda mitad de los 90, tomando como principal punto de referencia los discursos generados alrededor de Manta Ray en esa época. Este periodo ha sido elegido porque supone el momento en el que, tras las definiciones originales anglosajonas, el término se extiende por la prensa española, comenzando a sufrir una serie de transformaciones bastante destacadas en los últimos años del siglo.

Para poder estudiar dichas transformaciones, hemos recurrido a una concepción de los géneros musicales flexible que entiende que según los prototipos que se proponen cambia la manera en la que se comprenden las reglas de un género. Esta noción nos ha sido de gran utilidad, mostrándonos cómo en función de los referentes que se tomaban se modificaron los atributos musicales, paramusicales y perceptivos del post-rock, cambiando así el lugar ocupado por Manta Ray dentro de él. Pero para comprender por qué surgieron estas diferentes concepciones ha sido necesario analizar los intereses que las atravesaban, para lo cual ha resultado de especial importancia entender que los géneros musicales se insertan en el seno de las luchas por el capital cultural y simbólico que Ulf Lindberg encuentra en la crítica musical basándose en Bourdieu. Los resultados obtenidos en base a estas nociones nos han permitido entender una serie de procesos hasta ahora no abordados desde la musicología sobre el devenir de este concepto y los intereses que lo propiciaron.

En primer lugar, se ha podido comprobar que el término fue propuesto inicialmente por Simon Reynolds con el objetivo de señalar a una serie de grupos británicos que dentro del *indie* se alejaban del clasicismo y canonismo que según Matthew Bannister caracteriza al rock independiente de guitarras, especialmente en su vertiente más comercial. Para ello se aproximaban a los procedimientos del *hip-hop*, la electrónica o la música ambiental, oponiéndose a la concepción del rock tradicional de autores como Carducci.

Así, frente a las aspiraciones comerciales de ciertas corrientes de rock independiente como el *grunge* o el *britpop*, post-rock se convierte en una etiqueta ligada a una concepción artística de la música, en la que prima la búsqueda de capital cultural sobre la búsqueda de capital económico. Este capital cultural también revierte en aquel que emplea la etiqueta, ya que le comporta la posibilidad de designar y explicar a los grupos incluidos en ella para consolidar su puesto dentro del panorama de la crítica musical. Esto se aprecia muy claramente en la manera en la que Jesús Llorente y Víctor Lenore, desde el fanzine *Malsonando*, terminaron apropiándose del término para legitimar su lugar dentro del subcampo de la crítica del rock en España.

El año 1996 corresponde al momento de mayor popularidad del término, como demuestran las constantes referencias al mismo en la prensa especializada y generalista. Será en este momento cuando empiece a utilizarse en referencia a grupos nacionales, con el objetivo de mostrar que la independencia económica del *indie* podía implicar también una independencia creativa que se materializaba en propuestas más artísticas y experimentales. Esta es una de las razones por las que Manta Ray pasó a estar vinculado al género tan rápidamente, puesto que en un momento en el que el término post-rock empezaba a tener auge en la prensa, se buscaba subrayar en los grupos nacionales rasgos similares a los sistematizados por Reynolds, aunque estos fuesen bastante limitados, como ocurre en el primer disco del grupo.

Ante un uso tan amplio, flexible y controvertido de la etiqueta es comprensible que durante los años siguientes se emplease de manera más limitada. Por ello, aunque el segundo disco de Manta Ray, *Pequeñas puertas que se abren y pequeñas puertas que se cierran*, enfatiza muchos de los rasgos que se relacionaban con el post-rock en su primer álbum, las vinculaciones del grupo al género en la prensa no comenzaron a ser tan habituales hasta 1999. Este resurgimiento de la etiqueta viene motivado por la aparición de una serie de grupos como Mogwai o Godspeed You! Black Emperor, que se empiezan a vincular con una concepción del post-rock menos

intelectualizada y más emocional, en la cual también se engloba a Manta Ray. Este renovado interés por el término es la principal razón por la que aunque el tercer disco del grupo, *Esperanza*, presenta un amplio abanico estilístico, fue más claramente vinculado al género por la prensa en el momento de su publicación que *Pequeñas puertas...*, que hoy día es considerado su álbum más cercano al post-rock.

Aunque inicialmente la aparición de estos nuevos prototipos permitió incluir al grupo de forma más clara en el género, con el paso del tiempo propició una concepción del post-rock mucho más acotada. Un claro ejemplo de esto se encuentra en el hecho de que los dos últimos álbumes del grupo, *Estratexa* y *Torres de electricidad*, fueron desvinculados del post-rock dada la imposibilidad de conciliar el sonido de la banda con la concepción del género que había en aquel momento.

Si retomamos los tres tipos de reglas que según Kemp caracterizan a un género musical, podemos sistematizar de manera bastante clara los aspectos que hicieron que Manta Ray fuese entendido como post-rock, fundamentalmente en *Pequeñas puertas...* y *Esperanza*. En relación a los rasgos de tipo musical, encontramos que el establecimiento de una serie de características compartidas para todos los grupos encuadrados bajo el término fue fruto de enormes controversias desde el principio. Aun así, hay una serie de rasgos más o menos claros que se terminaron vinculando al género en la época y que se pueden encontrar en la música de Manta Ray. El primero de ellos corresponde al pretendido uso de los instrumentos propios del rock para “propósitos que no son los del rock”, que en la práctica se materializa en un énfasis en los diseños repetitivos frente a la construcción musical en base a diferentes secciones. Esto implica un menor desarrollo armónico-melódico o del aspecto lírico, concentrándose en su lugar en el elemento tímbrico gracias a una construcción musical por capas y el uso de instrumentos y procedimientos poco habituales dentro del rock, como el *sampleo* o las programaciones digitales. Muchas de estas prácticas conectan con géneros externos al rock, como el *hip-hop* o la música electrónica, o con corrientes de rock experimental previas como el *krautrock*, cuyos vínculos con el post-rock fueron rápidamente resaltados por la prensa una vez se generalizó el término.

A nivel paramusical, el post-rock, inicialmente, fue visto por sus detractores como una música cerebral, intelectual, con escasa conexión con la audiencia, rasgos en los que Manta Ray difería notablemente de los prototipos de Reynolds. Así, con la llegada de nuevos referentes con una concepción más emotiva del género, Manta Ray empezó a incorporarse de un modo más claro a esta nueva corriente, al librarse el post-rock de los atributos negativos que ciertos sectores de la prensa detectaban en grupos como Cul de Sac o Labradford. Las tensiones entre una definición inicial del género con un discurso más elitista y experimental y otra más directa y expresiva son claramente apreciables en la época estudiada, con personas que circunscriben el género a los prototipos iniciales y otras para las que todos esos prototipos ya no son tan representativos como Mogwai o Godspeed You! Black Emperor.

Por último, desde un punto de vista perceptivo, la posición del grupo dentro del panorama musical nacional e internacional resulta especialmente determinante para comprender su vinculación a la etiqueta. Como se ha podido apreciar a lo largo del trabajo, desde su álbum debut, Manta Ray comenzó a destacar en el panorama nacional por no copiar el sonido de grupos extranjeros. Esto les llevó a ser vistos como representantes de la madurez que se buscaba dentro de la escena del rock independiente español. Por ello, conforme su estilo enfatizaba aún más los rasgos que inicialmente pudieron vincularse con el post-rock, más claro se tuvo que el grupo encajaba mejor en el ámbito internacional que en el nacional, como sus colaboraciones con Diabologum y Come o su exitosa participación en el III Festival Internacional de Benicàssim parecían apuntar. Por ello, coincidiendo con el resurgir de la etiqueta en relación a una serie de nuevos grupos, se aprovecha esta oportunidad para conectarlos con un género que difería en gran medida de lo que se hacía a nivel nacional.

Así, al considerar a Manta Ray exponentes destacados del post-rock se buscaba diferenciarlos del resto de la escena independiente local, mucho más cercana al canonismo del *indie* de guitarras y

por lo tanto con una actitud más conservadora con respecto a la música, señalando así su mayor interés por conseguir capital cultural que capital económico. Pero al mismo tiempo para poder vincularles a dicha etiqueta se hacía necesario aceptar que Manta Ray estaba aún más próximo al rock que los prototipos propuestos por Reynolds, razón por la cual terminaría encajando mejor junto a grupos como Mogwai o Diabologum que junto a los referentes británicos iniciales.

Que con un post-rock más cercano al rock Manta Ray se aproximase al sonido de Mogwai o Godspeed You! Black Emperor es una prueba de que la concepción que se tiene hoy día sobre el género es fruto de un mayor énfasis en los elementos propios del rock del post-rock. Esto produce una música con una mayor carga emocional, más volcada al directo y alejada del riesgo de caer en la pretenciosidad y el elitismo de ciertos grupos asociados inicialmente a la etiqueta. Pero al mismo tiempo cabe preguntarse hasta qué punto una concepción musical como esta puede corresponderse con la visión original del término, al renunciar a los aspectos más innovadores de los prototipos británicos y acercarse más a la tradición y el canonismo del rock.

Este trabajo ha mostrado cómo desde un primer momento resultó sumamente complejo dar una definición unificada sobre el post-rock dada la presencia de prototipos estadounidenses más cercanos al rock y prototipos británicos más alejados de él. Esto hizo que cuando los periodistas intentaron sistematizar el post-rock en su totalidad renunciaron a muchos de los rasgos que lo caracterizaban inicialmente para poder unir los prototipos ingleses y los norteamericanos, como ocurre en el artículo de Llorente y Lenore sobre el género. Por eso es comprensible que a la hora de reaplicar el término a otros grupos se tendiese a identificar como una forma de hacer rock independiente de manera experimental. Pero esta visión resultaba tan amplia como inoperativa, razón por la cual se terminó buscando una definición mucho más acotada, en la que prosiguiendo la mezcla entre post-rock y rock de ciertos referentes estadounidenses se resaltaron un tipo de sonoridades más precisas, a las cuales se aproximaría Manta Ray en canciones como “Sol” o “Cartografies”. Pero como demuestran las diferencias entre la propuesta del grupo y los prototipos iniciales y actuales del género, el término aún gozaba de bastante amplitud a finales de los 90, pudiendo situarse el cambio de paradigma en un momento posterior, que ya parecía atisbarse a finales de siglo, pero que aún tardaría en asentarse.

El devenir del post-rock es el devenir de un término controvertido, rechazado y aceptado a partes iguales, que en función de los prototipos que tomemos se caracteriza por una serie de reglas diferentes. Por lo tanto, resulta prácticamente imposible dar una razón única por la que Manta Ray fue considerado un grupo de post-rock, dado que los motivos por los que *Rockdelux* les relacionó con el género en 1996 no son los mismos por los que David Broc les incluyó en una nueva generación de bandas de post-rock en 1999. Pero todas y cada una de las vinculaciones del grupo al género responden a una serie de motivaciones que trascienden lo musical para reflejar los intereses que condicionaron el desarrollo del mismo: desde la necesidad de encontrar referentes nacionales en el momento en el que se popularizaba el término a la búsqueda de referentes menos intelectuales ante el desprestigio que había adquirido la etiqueta. Y del mismo modo, cuando en vez de vincularse al grupo con el post-rock se concebía que era una banda de rock con tintes experimentales, no se hacía sino mostrar los intereses de ciertos sectores por desligarles de una etiqueta problemática y/o acotar el género a sus definiciones originales.

En el tratamiento recibido por Manta Ray confluyen diversas concepciones sobre el post-rock, que nos muestran que los procesos de categorización nunca son unívocos, sino que por el contrario, vienen motivados por diferentes comparaciones e intereses en constante transformación. Y aunque solo del análisis de todos los grupos encuadrados bajo la etiqueta a lo largo de su historia se pueda deducir el sentido completo de un término en cada momento, este trabajo sobre Manta Ray constituye un estimable primer paso para construir una visión general sobre el devenir de una de las etiquetas musicales más controvertidas del último cuarto de siglo en sus primeros años de existencia.

5. Bibliografía

- BANNISTER, Matthew. “‘Loaded’: Indie Guitar Rock Canonism, White Masculinities”. *Popular Music*, 25 (1), 2006, pp. 77-95.
- CHUTER, Jack. *Storm, Static, Sleep. A Pathway Through Post-Rock*. Londres: Function Books, 2015.
- CRUZ, Nando. *Pequeño circo. Historia oral del indie en España*. Barcelona: Contraediciones, 2014.
- FABBRI, Franco. “A Theory of Musical Genres: Two Applications”. En Horn, David & Tagg, Philip [eds.]. *Popular Music Perspectives*. Gotemburgo y Exeter: International Association for the Study of Popular Music, 1981, pp. 52-81.
- FERNÁNDEZ, Blas. “¿Post-rock, dice?”. En Ruesga Bono, Julián & Cambiasso, Norberto [eds.]. *Más allá del rock*. Madrid: INAEM. Centro de Documentación de Música y Danza, 2008, versión online: <http://blogs.grupojoly.com/ventana-pop/2011/05/10/%C2%BFpost-rock-dice/> [consultado: 11/5/2017].
- FORNÄS, Johan. “The Future of Rock: Discourses that Struggle to Define a Genre”. *Popular Music*, 14 (1), 1995, pp. 111-125.
- FOUCE, Héctor & VAL, Fernán del. “De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis”. *Methaodos. Revista de ciencias sociales*, 4 (1), 2016, pp. 58-72.
- FRITH, Simon. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Harvard: Harvard University Press, 1998.
- GUERRERO, Juliana. “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”. *Trans. Revista transcultural de música*, 16, 2012: http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_09.pdf [consultado: 15/5/2017].
- HADDON, Mimi. *What Is Post-Punk? A Genre Study of Avant-Garde Pop, 1977-1982* [tesis doctoral]. Dir. Brackett, David. Montreal: McGill University, 2015.
- HESMONDHALGH, David. “Indie: the Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre”. *Cultural Studies*, 13 (1), 1999, pp. 34-61.
- . “Bourdieu, the Media and Cultural Production”. *Media, Culture & Society*, 28 (2), 2006, pp. 211-231.
- HIBBETT, Ryan. “What Is Indie Rock?”. *Popular Music and Society*, 28 (1), 2005, pp. 55-77.
- HODGKINSON, James A. *An Unstable Reference. A Sociological Examination of the Relationship Between Music and Language* [tesis doctoral]. Dir. Tipton, Colin & Wooffitt, Robin. Surrey: University of Surrey, 2000.
- KEMP, Chris. *Towards a Holistic Interpretation of Musical Genre Classification*. Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2004.

- LINDBERG, Ulf. *Rock Criticism from the Beginning: Amusers, Bruisers, and Cool-Headed Cruisers*. Nueva York: Peter Lang, 2005.
- LÓPEZ CANO, Rubén. “‘Asómate por debajo de la pista’: timba cubana, estrategias músico-sociales y construcción de géneros en la música popular”. En *Actas del VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. La Habana: IASPM-AL, 2006: <https://www.dropbox.com/s/jv44q14uxtki2lz/2006.Asomate.pdf> [consultado: 7/2/2017].
- MORA, Kiko & VIÑUELA, Eduardo [eds.]. *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*. Lleida: Universidad de Lleida, 2013.
- OSBORN, Bradley T. *Beyond Verse and Chorus: Experimental Formal Structures in Post-Millennial Rock Music* [tesis doctoral]. Dir. Heneghan, Áine. Seattle: University of Washington, 2010.
- PETERSON, Richard A. & BENNETT, Andy [eds.]. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, 2004.
- REGEV, Motti. “Producing Artistic Value: the Case of Rock Music”. *The Sociological Quarterly*, 35 (1), 1994, pp. 85-102.
- RUDERER, Tobias. *Post-Rock, Chicago School, Jim O'Rourke. Über Materialbenhandlung in der Avantgarde der populären Musik* [tesina]. Dir. Großmann, Rolf. Lüneburg: Universität Lüneburg, 2006.
- TAGG, Philip. “Open Letter about ‘Black Music’, ‘Afro-American Music’ and ‘European Music’”. *Popular Music*, 8 (3), 1989, pp. 285-298.
- VAL RIPOLLÉS, Fernán del. *Rockerros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)* [tesis doctoral]. Dir. Lasén Díaz, Amparo & Fouce Rodríguez, Héctor. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014.

6. Anexos

6.1. Anexo I. Entrevista a José Luis García, cantante y guitarrista de Manta Ray y Elle Belga

- ¿Por qué decidiste dedicarte a la música?

Se trata de una consecuencia, no un acto predeterminado. Una consecuencia de la pasión que me provoca la capacidad de transmitir emociones que tiene la música. Después de todos estos años, cuando echo la vista atrás me siento muy orgulloso de todo lo que he hecho como músico

- ¿Cómo definirías el tipo de música que hacía Manta Ray? ¿Por qué hacíais ese tipo de música y no otra?

Manta Ray era un grupo de rock, con un mapa sonoro que se encontraba circunscrito a su época pero que tenía grandes influencias de otros tiempos y estilos musicales. Todo ello derivado de escuchar, sin prejuicios, la música que caía en nuestras manos.

El porqué de nuestro sonido tiene que ver con cómo nos compenetrábamos como músicos; la aportación de cada uno dio como fruto una obra con muchas aristas. Además, también compartíamos el ánimo de intentar siempre aportar una nueva visión conjunta, nuestra propia visión, aunque en muchas ocasiones esto supusiese escoger el camino más difícil. El conjunto de todo ello proporcionó un sonido muy personal.

- ¿Qué crees que aportó el grupo al panorama musical de la época?

Si lo analizo en conjunto, Manta Ray fue una pieza más de un puzzle que configuró una época y que aportó consistencia para el desarrollo de la escena actual. Un puzzle, como no puede ser de otra manera, muy ecléctico y en el que nosotros defendíamos nuestra identidad desde una actitud inconformista. Trabajamos en nuestro sonido, en aportar un criterio distinto a las estructuras de nuestras canciones, en cuidar los detalles ajenos a la música. Todo en aras de trasladar una obra coherente.

- ¿Qué es para ti el post-rock?

Una nueva manera de llamar a lo mismo, una sucesión de acordes desarrollados con un ritmo determinado y apoyándose en los instrumentos clásicos del rock.

- ¿Qué opinas de que Manta Ray se incluya bajo esa etiqueta? ¿Conocías o te gustaban los grupos que se denominaban en la época como post-rock? ¿Y lo que ahora se engloba bajo ese término?

Las etiquetas tienen una función a muy corto plazo que es la de orientar, de una manera general, al público en unas determinadas coordenadas. Dicho esto, cuando escucho un disco no lo hago desde una militancia a un género, simplemente dejo que la música me afecte. En ocasiones me produce grandes sensaciones y en otras no termina de engancharme.

Al principio creo que era más abierto, se etiquetaba de post-rock a bandas como Tortoise, Trans Am, June of 44, Mogwai, etc. y con el tiempo creo que se ha convertido en un ejercicio de estilo, con unas características demasiado marcadas para mi gusto: canciones instrumentales con un minutaje extenso que se apoyan en el *crescendo*, sobre ruedas armónicas compuestas por pocos

acordes, en los que hay momentos de una gran intensidad.

- ¿Te parece más apropiado este término que el de *indie* o el de Xixón Sound?

Manta Ray para lo bueno y para lo malo era un grupo de rock que se asomó y traspasó las fronteras del género, tratando de ensanchar más su radio de acción. Es como si en algún momento decidimos hacer experimentos con la estructura de siempre... ¿Cómo sería hacer una canción como “I Wanna Be Your Dog” desde el lenguaje de Jacques Brel? Lo bueno es que no trazábamos un plan predeterminado y pretencioso, simplemente nos salía de forma natural.

- ¿Cómo definirías las relaciones del grupo con la prensa a lo largo de su historia? ¿Han cambiado con Elle Belga?

Considero que la propuesta de Manta Ray y Elle Belga siempre han sido bien acogidas por la prensa especializada. Quizás echo en falta un poco más de criterio hoy en día; me refiero a que parece que todo lo que se publica es excepcional y al igual que siempre ha pasado, todos tenemos unos momentos mejores que otros.

- ¿Sentías que había otros grupos en España con una visión similar de la música u os veáis más reflejados en grupos extranjeros?

Creo que en tu pregunta hay una clave para entendernos mejor; me refiero a que el sonido de un grupo se refleja en sus discos y en sus directos, pero sin embargo la visión de la música es algo más amplio. Es como se entiende la forma de relacionarte con el resto de piezas que integran una escena musical y, en este sentido, Manta Ray siempre tuvimos una postura clara desde el principio y no hacíamos concesiones cuando no estábamos de acuerdo con lo que se nos proponía. En este sentido sí compartimos la misma visión con otros grupos españoles.

- ¿Hasta qué punto os influían el *hip-hop* y la música electrónica de la época? ¿Y otros estilos externos al rock como el jazz, el blues o la música de cine?

Como ya he comentado, siempre hemos sido grandes consumidores de música y por tanto todo lo que escuchas te influye. La cuestión es que a la hora de crear tu propio universo, por lo general, lo que proyectas es la música que llevas dentro y las referencias que puedas extraer de otros músicos se convierten en herramientas para solventar situaciones, de igual manera que un fontanero utiliza su juego de llaves fijas.

- ¿Cuáles fueron, para ti, las principales influencias que marcaron tu forma de cantar y tocar en Manta Ray? ¿Fueron las mismas durante toda tu carrera o cambiaron con el paso del tiempo?

La evolución que mostré tanto con la voz como con la guitarra fue fruto de nuestra propia visión sobre Manta; comenzamos siendo un grupo donde la armonía predominaba y con el tiempo evolucionamos hacia un sonido más marcado por la parte rítmica. Esto hizo que mi voz y mi guitarra se convirtieran más incómodas. Como influencias siempre me han gustado las voces que sabían como interpretar cada melodía o palabra de la forma más natural posible, sin imposter.

- ¿Qué rasgos destacarías de tu forma de tocar y cantar en el grupo que le aportasen algo especial a Manta Ray? ¿Cómo cambiaron con el paso del tiempo? ¿Y al crear Elle Belga?

Mi forma de tocar y cantar siempre han tenido un propósito: estar al servicio de la canción, para que el resultado sea el mejor posible. En ocasiones, requiere de un mayor protagonismo y en otras del silencio. Esto ha sido una constante desde el principio hasta hoy en día con Elle Belga.

Con la guitarra al principio creaba líneas melódicas basadas en la búsqueda de acordes, que es la manera más convencional de componer con este instrumento, pero con el tiempo preferí tocar menos acordes, uno o dos como máximo y jugar con su patrón rítmico; generar con ellos sonidos más afilados buscando los huecos del resto de instrumentos.

- Qué equipo usabas, qué tipo de instrumentos y efectos, y por qué.

Muy al principio usaba guitarras con pastillas Humbuckers, pero enseguida me pasé a las Fender con pastillas de bobinado simple. En cuanto amplificadores pasé por muchos hasta dar con el modelo de Fender Twinreverb Silverface con altavoces JBL, con el tiempo fue necesario llevar doble amplificación debido a las dimensiones de los escenarios y al volumen al que nos gustaba tocar, así que me hice con un Fender Quadreverb Silverface y estas dos joyas han sido desde entonces mis compañeras. En cuanto a pedales he tenido muchísimos, pero desde hace muchos años como distorsión solamente utilizo MXR y me gusta mucho combinarlo con el armonizador de BOSS. La *reverb* de muelles de los amplis siempre ha estado presente.

- ¿Qué diferencia encuentras entre vuestros discos de estudio y vuestros directos? ¿Qué disco consideras que refleja mejor vuestro sonido en directo?

Tengo que decir que siempre he aborrecido la experiencia de grabar en un estudio, para mí es un proceso largo, aburrido y que siempre te está limitando en cuanto a los márgenes de dinámica. Por todos estos motivos creo que hay una gran diferencia entre escuchar un disco de Manta o ir a un concierto de Manta. En directo podíamos ser más sutiles y mucho más violentos que en una grabación. Los discos que más se asemejan a nuestro sonido en directo son: *Estratexa* y *Torres de Electricidad*, ambos fueron grabados en directo, salvo la voz, en los estudios Garate con Kaki Arkarazo.

- ¿Cómo era vuestro proceso compositivo? ¿Fue cambiando con el paso del tiempo? ¿Qué lugar ocupaban las letras en él?

Al principio las canciones partían de ideas que cada uno trabajaba de forma individual en su casa, pero a partir de *Estratexa* recuperábamos momentos que surgían durante los ensayos. Para ello grabábamos los ensayos, los escuchábamos y trabajábamos las partes que nos parecían interesantes. Las letras siempre fueron la última parte del proceso.

- ¿Qué sentido tenía para vosotros usar *samples* de Maria Callas o Robert Johnson? ¿Y el hecho de recurrir a arreglos de cuerda o improvisaciones *jazzísticas* de piano? ¿Y las colaboraciones con otros músicos de la época como Corcobado, Schwarz, Diabologum o Come? ¿Y los *remixes*?

Cuando utilizas fragmentos de música (*samples*) que no han sido compuestos para tu canción suelen aportar tensión a la toma, trastocan incluso el ritmo y se acaban convirtiendo en parte fundamental.

Cuando en la primera época recurriamos a los arreglos de cuerda y piano era buscando un contrapunto al sonido árido de nuestros instrumentos, con ello lográbamos ensanchar la canción y que hubiese más timbres que los propios de los instrumentos de una formación de rock.

Con respecto a las colaboraciones siempre las he valorado de forma muy positiva, aprendes de

los aciertos y errores de otras personas. Pero en general la esencia de nuestro sonido se debía a la música que generábamos por nosotros mismos.

Los *remixes* fue una propuesta originada entre sellos, nosotros nos mantuvimos al margen del proceso.

- ¿Consideras la experimentación musical una vía de escape a la situación social y política de la época o por el contrario lo ves como un intento de romper con lo establecido?

Para lo que algunas personas es experimentación, para mí es algo natural, quiero decir, en mi caso jugar con disonancias o buscar sonidos nuevos como modo de expresión es algo que entra dentro de la normalidad, es un juego. Por este motivo mi música no parte de una militancia rupturista, todo lo contrario... hago música porque lo necesito, de no ser así creo que sería la persona más deprimida y aburrida del mundo.

- Por último me gustaría saber qué opinas en líneas generales sobre cada uno de vuestros álbumes (fundamentalmente vuestros cinco de estudio como grupo).

Existen dos etapas claramente diferenciadas: la primera abarca los tres primeros discos y la segunda los dos últimos.

La primera etapa está marcada por un mayor predominio de la armonía. *Manta Ray* supuso nuestro estreno en formato grande, es el disco donde el concepto de canción, según los patrones más clásicos, tiene una mayor presencia. La voz es el eje sobre el que se desarrollan las estructuras y los arreglos de cuerda tienen mucha presencia.

Pequeñas puertas que se abren y pequeñas puertas que se cierran es un disco de transición, en el que abandonamos nuestra zona de confort y tratamos de encontrar nuevos sonidos a través de desarrollos prolongados e improvisaciones en el propio estudio. La producción es bastante mala y en mi opinión es el disco donde más errores detecto, pero lo considero muy importante porque muestra nuestro inconformismo y nuestras ganas por tratar siempre de hacer discos que tuvieran algo que aportar.

Esperanza cierra el primer ciclo; es un disco que supuso un gran esfuerzo porque tras la marcha de Nacho tuvimos que meditar de manera serena cómo iban a ser nuestras canciones, pero teníamos mucha experiencia acumulada y con él nos llegó la madurez como grupo. Todo ello se refleja en canciones como “If You Walk” o “Cartografías”. Para mí es el mejor disco de esta primera etapa.

La segunda etapa está marcada por la sección rítmica; casi todo tiene su origen en el juego que desarrollamos con los patrones rítmicos, canciones como “Estratexa” poseen la singularidad de que los instrumentos están empleando tiempos distintos que coinciden cada siete compases y el castellano se apodera de nuestro mensaje.

Estas líneas generales son compartidas por los discos *Estratexa* y *Torres de electricidad*, pero le doy una mayor importancia al primero porque nuevamente supuso un paso hacia adelante; nos dimos cuenta de que con *Esperanza* ya habíamos llegado al final del camino y trabajamos partiendo de un punto inicial distinto, que nos llevó a encontrar, quizás, el mejor momento, ese en el que éramos más directos en nuestro mensaje.

6.2. Anexo II. Entrevista a Jesús Llorente, director del sello Acuarela, fundador de *Malsonando* y crítico en revistas como *Spiral*, *Factory* o *Rockdelux*

- ¿Qué es para ti el post-rock?

Para mí siempre fue simplemente hacer rock con sus componentes básicos amalgamados (crudeza, experimentación, excitación, exaltación de las emociones humanas) por medio de una instrumentación que no fuese estándar ni convencional y sin necesidad de estribillos (aunque tampoco se descartaban). Quería decir más “rock más allá del rock” que “rock después del rock”.

- ¿Cómo recibiste en un primer momento el término? ¿Cambió posteriormente tu opinión? ¿Compartías tu visión con Lenore o teníais opiniones diferentes sobre el género?

Con naturalidad. Era muy concreto y definía perfectamente el género (dentro de su amplitud estilística, no siempre bien estudiada), abarcando bastante historia musical y sobre todo apuntando a caminos no muy trillados, con muchas posibilidades de expansión y vías de desarrollo.

No diría que haya cambiado mi opinión al respecto. Los discos que me parecían buenos en aquel entonces (los clásicos del género, si prefieres llamarlos así) me lo siguen pareciendo ahora. Sí he perdido el interés en escuchar bandas nuevas que pongan el post-rock al frente de sus influencias, porque me he tragado un montón de maquetas (¿se siguen llamando así? , -D) y conciertos que han sido auténticos ladrillos, intragables desde el planteamiento al desenlace.

Al Lenore de entonces le entusiasmaba el post-rock tanto como a mí, por extraño que parezca ahora.

- ¿Por qué decidisteis empezar a usar el término?

Por lo que te comentaba en la respuesta anterior. Se trata de un concepto claro, sencillo, directo y no cerrado. Y no requería de muchas explicaciones. Por ejemplo para hablar del “*shoegaze*” o el “*grunge*” hacía falta un contexto determinado. Lo mismo pasaba, si me apuras, con el *britpop*, pero en el caso del post-rock podía entenderse desde una mínima cultura musical y unas pocas referencias.

- ¿Hasta qué punto *Malsonando* ayudó a la difusión del término? ¿Y el artículo en *Factory* junto a Lenore?

Bueno, hay que recordar que entonces casi no existía internet, y que cuando alguien se compraba una revista o un fanzine seguramente los leía y releía una y otra vez, y si aquello le interesaba casi se convertía en una guía para comprarse los discos que más le llamasen la atención. Las listas de grupos que considerábamos dentro del género, la enumeración de subgéneros, etc., todo cundía bastante. Recuerdo con cariño aquel artículo en *Factory* junto a Lenore. Lo hicimos de forma fluida, casi sin tener que ponernos de acuerdo en el enfoque y lo que queríamos aportar juntos o por separado. Eran, está claro, otros tiempos.

- Cuando apareció esta etiqueta, ¿considerabas importante encontrar grupos españoles que se ajustaran a ella?

Sin duda. No hubo que buscar demasiado, simplemente iban surgiendo y más bien nos encontraban ellos a nosotros. Podían ser grupos que partían del *noise* pop, o de un rock rico en matices e influencias varias (estoy pensando aquí en Migala, por ejemplo), de cierto *ambient*

bastante primigenio, del *kraut*, o incluso del *post-punk*. Jamás lo vi como algo impostado. La distribución de discos independientes era bastante amplia por entonces en España con compañías como Caroline (luego Everlasting), con lo cual podías estar al día con un poco de interés y sin tener que viajar al extranjero. Y eso funcionaba como simple fan y también –imagino– como músico.

- ¿Consideras que actualmente el significado del término ha cambiado mucho en comparación a sus primeras definiciones a mediados de los 90? ¿A qué crees que se debe esto?

Pienso que se ha tratado de la misma “evolución” que sufrió cierto rock progresivo de los 70. Los farsantes se fueron incorporando poco a poco a la corriente que parecía triunfar (al menos entre la crítica), contribuyendo a diluir su esencia (no hay nada más superficial que la profundidad impostada) y finalmente contagiaron al resto de su ombliguismo y cierta incapacidad para emocionar. En cierto modo es la conversión de un estilo en un cliché, y sucede en muchos ámbitos artísticos. Y, como el invierno, es algo inevitable.

- ¿Qué lugar consideras que ocupaba y ocupa el post-rock dentro de Acuarela?

Es uno de los estilos/etiquetas/géneros que más me interesaron en un momento en el que el sello estaba en sus primeros años de existencia, con varias personas implicadas que compartían gustos similares, y por tanto les prestábamos mucha atención a las maquetas y propuestas que encajaban con aquello. Es decir, si yo me compraba discos de post-rock, pues es lógico que quisiera editar discos de post-rock. Llegó un momento a partir del cual sucedió todo lo contrario (las maquetas claramente afines a ese estilo causaban estupor y hasta cierta vergüenza ajena, ¡a partir de un punto ninguno de aquellos grupos merecían sus influencias!), pero por suerte luego todo se fue equilibrando más allá de las filias y las fobias o de la moda (que como todos sabemos, es lo primero que se pasa de moda).

- ¿Qué lugar ocupa para ti Manta Ray dentro del post-rock español? ¿Y dentro del *indie*?

Podemos hablar de unos Manta Ray sobre el escenario, que fueron más allá del post-rock (español) y merecen un puesto entre los mejores grupos europeos del género, e incluso del *indie* en general, aunque seguramente ellos no se vieron jamás como parte de ningún movimiento concreto. Eran eléctricos y electrizantes, con más vísceras y corazón que cabeza. Urgentes y agónicos.

En cuanto a su discografía, hay que analizar más matices e influencias: los Stooges, Fugazi, Don Caballero, la escuela alemana (*kraut*) o la de Washington DC, de *post-punk*, y obviamente de post-rock, que creo se ve más claramente en *Estratexa* y *Torres de electricidad*, sus últimos dos álbumes. Pero si hilamos fino, el grupo posterior de dos de sus componentes (Josele y Frank Rudow), Viva Las Vegas, sí que estaba mucho más inmerso en lo que fue el post-rock y resultaban más cerebrales, atmosféricos e introspectivos. Sus únicos dos discos son muy buenos ejemplos de un estilo bastante orgánico y analítico, casi frío.

6.3. Anexo III. Entrevista a Joan Pons, crítico de *Rockdelux*

- ¿Qué es para ti la crítica musical y por qué decidiste dedicarte a ella?

Es la oportunidad de expresar mis ideas o sentimientos en torno a la música. En la medida que estas ideas y sentimientos estén verbalizados de una manera razonada y con argumentos demostrables, puede servir a otros como expresión de lo que ellos también sienten-piensen. Y así, yo no me siento tan solo. Es como compartir la música que te gusta con tus amigos y hablar sobre ella, aunque no los conozcas personalmente. Decidí dedicarme a ello para convertir una afición en trabajo y que trabajar no fuera tan ingrato. Rentabilizo un *hobby*.

- ¿Qué es para ti el post-rock?

Una etiqueta que funcionó durante unos años y que en realidad estaba pensada para levantar polvareda. Es verdad que hubo grupos que quisieron desmarcarse de las convenciones del rock (de su métrica, instrumentación, imaginería, ética, incluso), pero como en otras épocas. Sirvió para que muchos echaran la vista atrás y descubrieran otras músicas que ya eran post-rock antes del post-rock (*krautrock*, jazz de vanguardia, bandas sonoras, experimentos con electrónica...)

- ¿Cómo recibiste en un primer momento el término? ¿Cambió posteriormente tu opinión? ¿Tu opinión era compartida con el resto de la prensa?

Lo recibí con curiosidad, como con todos los términos nuevos. No cambió mi opinión demasiado *a posteriori*. Me interesa el prefijo *post* aplicado a cualquier estilo. Habla de querer avanzar hacia terrenos nuevos como el terreno hasta entonces conocido ya está trillado. Por eso hay elementos que recuerdan al rock y otros que parecen nuevos. Ya había pasado antes, quizá en paralelo, con el *post-hardcore*.

El resto de prensa, como siempre que aparece un fenómeno nuevo o una etiqueta nueva, se polarizó: los que decían que era un timo y que solo tenía sonido (fans del rock conservadores que necesitan formato-estructuras de canción) y los que se fliparon y creían que era un nuevo lenguaje.

- ¿Consideras que actualmente el significado del término ha cambiado mucho en comparación a sus primeras definiciones a mediados de los 90? ¿A qué crees que se debe esto?

Creo que... ya no se utiliza. O se utiliza para hablar de grupos de esa época. Igual que no se utiliza *britpop* aunque siga habiendo grupos de pop británicos.

- Cuando apareció esta etiqueta, ¿considerabas importante encontrar grupos españoles que se ajustaran a ella?

No especialmente... Si los había bien y si no también. Eso sí, si eran un mero reflejo-copia de propuestas internacionales no me interesaba. Para qué escuchar Balago si existía Labradford (y ya eran aburridos).

- ¿Qué lugar ocupa para ti Manta Ray dentro del post-rock español? ¿Y dentro del *indie*?

No creo que sean post-rock. Eran rock. Si acaso, con Schwarz se arrimaron más a lo *kraut*. Pero antes tenían que ver más con Nick Cave o Afghan Whigs que con Tortoise o Stereolab.

6.4. Anexo IV. Entrevista a Julio Ruiz, presentador de *Disco grande* de Radio 3

- ¿Qué es para ti el post-rock?

Una ramificación del rock (que no responde exactamente a los parámetros del rock) porque se basa en estructuras ambientales, que a veces son tenues para acabar explotando, preferentemente instrumentales, y que a veces lindan con lo sinfónico de la década de los 70.

- ¿La considerabas una etiqueta propia de la prensa escrita o también se usaba en la radio?

Siempre hay quien se inventa un término. En este caso parece que fue el colega Reynolds y, sí, por supuesto una vez que se acuña la palabra claro que la utilizamos en la radio. O sea que el invento del término viene de quien escribe pero se traspasa a quienes hablamos.

- ¿Cuándo escuchaste por primera vez la etiqueta post-rock? ¿Cómo la recibiste? ¿Cambió posteriormente tu opinión sobre ella?

No, porque a lo mejor etimológicamente quiere decir algo así como lo que va detrás del rock, una sublimación y puede encajar perfectamente en lo que a la postre es el sonido post-rock.

- ¿Consideras que actualmente el significado del término ha cambiado mucho en comparación a sus primeras definiciones a mediados de los 90? ¿A qué crees que se debe esto?

No, no, los parámetros por los que se acuñó el término no admiten variaciones, si bien es verdad que el apogeo coincide con el nacimiento y expansión. O sea, en la década de los 90.

- Cuando apareció esta etiqueta, ¿considerabas importante encontrar grupos españoles que se ajustaran a ella?

Salieron Manta Ray (que se fueron acercando a ese estilo desde la primera maqueta inicial que tuve el placer de conocer y pinchar) y de inmediato se les asoció con la etiqueta.

- ¿Cómo se trataba a Manta Ray en la radio?

Como se merecían. Muy bien. El disco de las “puertas que se abren y cierran” fue disco del año...entre otros medios... en mi programa de Radio 3.

- ¿Cómo fue la recepción de su música por parte de los oyentes del programa? ¿Y en otros programas de radio?

Está contestado ya. Ese disco con Astro creo que es la cima del trabajo de los asturianos.

- ¿Qué opinabas de que Manta Ray se incluyese bajo la etiqueta de post-rock? ¿Hacías referencia a eso en tus programas?

Claro... lógico y normal.

6.5. Anexo V. Guía para el audio de la entrevista de Frank Rudow, teclista, percusionista y bajista de Manta Ray, realizada el 21 de abril de 2017 en su domicilio [Disponible en: https://drive.google.com/file/d/12y4G1ncJkvG1m3I8G_qIwwb8j-64Ox2S/view?usp=sharing].

- 0:00 – Definición de Frank Rudow de post-rock
- 4:50 – Papel en el grupo
- 7:22 – Comienzos en la Música. Llegada a Gijón y primeras producciones musicales
- 14:00 – Concepción musical del grupo
- 19:57 – Reacción de la prensa a la música de Manta Ray
- 21:40 – Similitudes con grupos nacionales e internacionales
- 36:11 – Los Planetas
- 41:29 – Relación con las discográficas
- 45:27 – Limitaciones a nivel nacional y actuaciones en el extranjero
- 51:40 – *Esperanza*. Vinculación de “Cartografies” con el post-rock
- 1:00:48 – Sobre si Manta Ray copiaba a otros grupos
- 1:02:19 – Llegada al grupo. Aportaciones más destacadas
- 1:15:46 – Cambio en la concepción musical con *Esperanza*
- 1:21:17 – Cambio de sonido en *Estratexa* y compromiso político en su música
- 1:28:10 – Pretensiones musicales del grupo. Papel de las letras
- 1:35:21 – Salida de Nacho Vegas
- 1:40:04 – III Festival Internacional de Benicàssim
- 1:50:12 – Presencia del grupo en la red, radio y televisión
- 1:53:24 – Público de sus conciertos y beneficios económicos
- 1:58:02 – Relación con el Xixón Sound
- 2:01:53 – Vinculación de Penélope Trip con el post-rock.
- 2:03:33 – Recepción de la etiqueta en la época
- 2:11:26 – Proceso creativo del grupo, uso de *samples* y programaciones
- 2:18:00 – Recepción de la etiqueta en su momento por su parte
- 2:22:13 – Sobre las acusaciones de elitismo a su música
- 2:25:01 – Formas de conocer nueva música por parte del grupo
- 2:29:19 – Impacto de internet en su música
- 2:32:45 – Recepción inicial del grupo a la etiqueta
- 2:35:06 – Sobre si toda la música del grupo puede verse como post-rock.
- 2:45:35 – Relación de Manta Ray con el rock alemán
- 2:53:25 – Influencia de la electrónica y el *hip-hop*
- 2:55:25 – Relación entre los grupos favoritos y el sonido del grupo
- 2:56:35 – El sonido como principal objetivo de Manta Ray
- 2:58:12 – Relación con Diabologum
- 3:02:20 – Influencia de otras músicas
- 3:09:27 – Influencia del rock progresivo y el rock de los 70
- 3:14:00 – Vinculación a la segunda ola del género
- 3:18:04 – Post-rock como oposición a lo comercial
- 3:19:47 – Lugar ocupado dentro del *indie*
- 3:28:04 – Relación con el cine
- 3:32:30 – Sobre la no búsqueda de aceptación

6.6. Anexo VI. Contenido del CD

Título de la pista:	Mención en páginas:
1-10: <i>Manta Ray</i> . Subterfuge. 1995	
1. Adamo	25, 28-30, 37-38
2. Tin Pan Alley	25, 28-30, 37-38
3. The Last Crumbs of Love	31
4. Four Tears in Her Face	31
5. I Sent to You My Blues	30-31
6. 25 Sycomore	31
7. Secrets	29-31, 34, 38, 48
8. Crazy Town	31
9. Someone Else's Life	31
10. Canción de cumpleaños para el señor Miseria	25, 29, 31, 34
11-21: <i>Diminuto cielo</i> (colaboración con Javier Corcobado). Astro. 1997	
11. Radio	34
12. Hoy no existo	34
13. A traición	33
14. Luna	34
15. Cine de verano	s.m.
16. Puta	s.m.
17. Vida y muerte	33
18. Jugador	s.m.
19. Gitanita	s.m.
20. Cadalso de amor y odio	s.m.
21. Getsemaní	s.m.
22-24: <i>La última historia de seducción</i> (split con Diabologum). Astro/Ovni. 1997	
22. Sol	34, 48, 53
23. My Hell	34
24. Canción de cumpleaños para el señor Miseria II	34
24-34: <i>Pequeñas puertas que se abren y pequeñas puertas que se cierran</i> . Astro. 1998	
25. Rexa	s.m.
26. Suspicion	38-40
27. O.F. King	37
28. X Track	37, 40
29. Smoke	38-39
30. Déjà Vu	s.m.
31. Sandun	s.m.
32. Wide O Blues	s.m.
33. Stars in Your Eyes	38
34. A Love Song	38, 40
35. Sad Eyed Evil	39
36-46: <i>Esperanza</i> . Astro. 2000	
36. Rita	45-46
37. Soy quien no fui	s.m.
38. La vida continúa (Zu Gabe)	s.m.
39. Esperanza	45
40. Nachtfrost	45
41. The Dirty Blues	45-46
42. If You Walk (By Love)	59
43. No me dicen nada	s.m.
44. The Ground is Wet	45
45. Cartografies (I. Mi II. Última III. Esperanza)	47-48, 53, 59, 64
46: Entrevista con Frank Rudow (audio)	